

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DYSTOPIE EN MOUVEMENT :  
HISTOIRE DE LA VIOLENCE CYCLIQUE EN TROIS ACTES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

SVETOSLAV DOYTCHINOV

MAI 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier ma directrice de mémoire Viva Paci pour avoir accepté de me guider dans mes recherches et dans le travail sur ce mémoire, ainsi que d'avoir su saisir aussi rapidement mes intérêts en me laissant la liberté nécessaire de suivre mes intentions et mon intuition.

Je voudrais aussi exprimer ma reconnaissance envers les professeurs Maude Bonenfant et André Mondoux qui ont accepté de faire partie de mon jury et dont les conseils et les commentaires ont été très inspirants pour mon travail sur ce mémoire et sur mes projets futurs.

Je tiens aussi à remercier l'École des médias, la Faculté de communication et tous les professeures et professeurs de l'UQAM, avec qui j'ai eu la chance de travailler pendant les trois dernières années, pour cette expérience enrichissante et unique qui a changé ma vie.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
CHAPITRE I	
INTRODUCTION (OUVERTURE).....	1
CHAPITRE II	
QUESTIONS DE RECHERCHE (PROLOGUE).....	15
2.1 Questions de recherche.....	16
2.2 Quelques définitions – violence, utopie, dystopie, système, allégorie et métaphore.....	23
CHAPITRE III	
PREMIER ACTE (LE DÉCLENCHEUR).....	30
CHAPITRE IV	
ENTRACTE MÉTHODOLOGIQUE.....	51
4.1 Voir un texte.....	52
4.2 Quelques définitions – texte médiatique, lecture, représentation, conflit dramatique.....	56
4.3 Lire un film.....	58
CHAPITRE V	
DEUXIÈME ACTE (CONFLIT PRINCIPAL, OPPOSITION, CRISE).....	62
5.1 Premier cycle – <i>Metropolis</i> et le fondement d'un nouvel ordre juridique (système).....	63
5.2 Deuxième cycle – le cinéma dystopique du XXe siècle et la conservation de l'ordre juridique (système) existant.....	75
5.3 Fin du deuxième cycle – <i>Cosmopolis</i> et l'expiation.....	95
5.4 Troisième cycle – <i>Les fils de l'homme</i> , la violence divine et la fin de l'histoire.....	102
5.5 Réel et Réalité – l'idéologie.....	111
CHAPITRE VI	
TROISIÈME ACTE (RÉSOLUTION OU CONCLUSION).....	118



ANNEXE A	
FICHES FILMIQUES.....	122
ANNEXE B	
LISTE DES FILMS.....	126
BIBLIOGRAPHIE ET RÉFÉRENCES.....	127

## RÉSUMÉ

Ce mémoire propose un certain regard sur la violence, que nous appelons *violence cyclique* et qui est une figure essentielle et un élément fondamental dans la structure narrative d'un film. Notre objectif est d'analyser cette *violence cyclique* par le biais de la *violence systémique* définie par Slavoj Žižek dans son livre *Violence, six réflexions transversales* (2008), qui, d'après notre opinion est une synthèse et une interprétation moderne du concept de la *violence mythique* du texte *Critique de la violence* de Walter Benjamin (le texte original est écrit en allemand en 1921, mais pour les besoins de ce travail nous utilisons la version française de la Petite Bibliothèque Payot, publiée en 2012). Ce mémoire n'a pas l'ambition d'être exhaustif, ni représentatif en tant que critique de la violence en général. Il est tout simplement une *lecture* de la *Critique de la violence* par le biais de trois films - *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, *Cosmopolis* (2012) de David Cronenberg et *Les fils de l'homme* (2006) d'Alfonso Cuarón, et sur la base d'un cadre théorique restreint de trois auteurs - Jacques Derrida, Slavoj Žižek et Robert McKee. Ce mémoire fait aussi un certain parallèle entre cinéma et société pour explorer le paradoxe de l'*invisibilité* de la *violence systémique* (et *mythique*) dans la société contemporaine et ses incarnations spectaculaires dans une œuvre dramaturgique, tel qu'un film. S'appuyant sur un cadre théorique matérialiste et sur une méthodologie constructiviste d'analyse de contenu, cette immersion dans le texte de Benjamin est inspirée par *Metropolis*, *Cosmopolis* et *Les fils de l'homme* en se penchant aussi partiellement sur un corpus restreint de films dystopiques, y compris *1984* (1984) de Michael Radford, *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut, *Brésil* (1985) de Terry Gilliam et *La Matrice* (1999) d'Andy et Larry Wachowski, parmi d'autres. Dans cette lecture de Benjamin, nous essaierons de prouver que son texte est une critique dystopique de la violence, qui se rapproche à la dystopie au cinéma et qui ainsi confirme l'existence de cycles de violence comme conséquence des transitions cycliques entre utopie et dystopie dans une permanente évolution naturelle, dont la *violence cyclique* est le fondement et le moteur. La dystopie apparaît en même temps avec l'utopie, à laquelle elle s'oppose, et dans le cadre de ce mémoire, la dystopie n'est pas conçue comme un simple genre de science-fiction (contrairement à une perception populaire), mais comme un courant philosophique, façonné plus concrètement au XIX<sup>ème</sup> siècle, suite de l'apparition du nouveau modèle socio-économique, le capitalisme. Grâce aux influences et au puissant impact de différentes idéologies, la figure de la *violence systémique* porte en soi une capacité sublime de rester invisible dans la *réalité* et ainsi la création cinématographique (et le cinéma dystopique en particulier) s'impose comme un outil irremplaçable pour dévoiler et analyser le vrai *Réel* derrière cette *réalité*. Ce qui est notre second objectif dans cet échange d'idées entre les textes littéraires et médiatiques (films), qui nous ont servi d'inspiration et de source de réflexion.

Mots-clés : cinéma, violence, utopie, dystopie

# CHAPITRE I

## INTRODUCTION

### (OUVERTURE)

Nous sommes devenus trop civilisés pour voir l'évidence.  
Georges Orwell, *Réflexions sur la guerre d'Espagne* (1942)

Est-il possible de développer une interrogation critique sur un sujet aussi sérieux que la violence, en s'appuyant sur sa représentation dans une forme d'art, largement considéré comme divertissement? Autrement dit, créer et argumenter notre idée de l'existence d'une certaine *violence cyclique* et de son rôle, caractère et substance selon une lecture de quelques films? Est-il une approche assez cohérente, pertinente et rigoureuse pour un travail de recherche académique?

Notre réponse à ce questionnement est définitivement : oui. Pourquoi? Dans son texte *Critique de la violence* (le texte original est écrit en allemand en 1921, mais pour les besoins de ce travail, nous utilisons la version française de la Petite Bibliothèque Payot, publiée en 2012), qui ne peut pas être accusé en légèreté d'argumentation, Walter Benjamin se réfère à deux anciennes légendes pour soutenir ses hypothèses sur la violence. La légende de Niobé lui sert comme un exemple de l'exercice de ce qu'il définit comme la *violence mythique*. La légende de l'anéantissement de la bande de Coré lui sert pour donner un exemple de la *violence divine* et de sa force illimitée. Évidemment, pour Walter Benjamin, le récit (la légende dans le cas de son texte) est une argumentation et une référence tout à fait légitime. Un film est tout simplement une autre forme de récit et si nous acceptons le fait que parfois le divertissement représente avec plus de liberté des sujets sérieux, la réponse aux deux questions au tout début de ce chapitre s'avère positive. Le bon

exemple de l'utilisation du récit dans ses formes les plus variées pour le traitement de sujets sérieux est l'approche de Slavoj Žižek, qui dans son travail sur la *violence systémique* se réfère non seulement à des films, des livres et des articles de presse, mais aussi à des anecdotes et parfois des blagues populaires, pour prouver ses thèses. Utiliser pleinement le récit comme argumentation est une pratique très ancienne, mais encore plus cohérente dans notre époque d'interaction permanente entre réalité et représentation médiatique.

Dans cette logique la phrase « Le Grand Frère t'observe » (*Big Brother is Watching You*) est devenue tellement populaire qu'il est difficile de définir avec quel concept narratif et médiatique cette expression est plutôt associée aujourd'hui – le roman de George Orwell *1984* (1949) et les deux films du même titre, ou bien l'émission de télé-réalité *Big Brother* (1999), développée par John de Mol et sa société de production Endemol. D'ailleurs une telle distinction entre le roman « sérieux » d'Orwell et le format « divertissant » de la télévision est inutile, car l'interaction entre les différentes formes de récits et médias est tellement habituelle et polyvalente de nos jours que dans la télé-réalité d'Endemol les traces de l'œuvre de George Orwell sont clairement présentes – celles de la violence que le système (le spectacle de télé-réalité) exerce sur ceux qui ont accepté de vivre temporairement sous ses règles (les participants), même si c'est uniquement dans le cadre d'une forme de divertissement. Dans une logique utopique l'espace de la télé-réalité, qui est sous un contrôle permanent et une surveillance constante devrait mobiliser les participants à démontrer le meilleur de leur personnalité et de partager avec le public les meilleures qualités humaines. Or, au contraire, cette forme de divertissement se transforme vite en vitrine des pires représentations de comportement humain, car la violence du système de l'espace enfermé de la télé-réalité, où « tout est toujours visible », selon cette forme de production, prend très vite les participants dans son emprise, en manipulant en même temps le public avec des extraits choisis du contenu (qui n'est jamais montré au complet), pour créer une fausse image, loin de toute

forme de réalité. En parlant de réalité, nous allons définir tout de suite ce que nous entendons sous *réalité* et *Réel* dans le cadre de ce travail, car ce sont deux notions, qui seront utilisées en permanence sur les pages suivantes. Notre utilisation de ces deux termes est basée sur le concept lacanien, qui définit la différence entre *réalité* et *Réel*, différence fondée par l'imaginaire. D'après Lacan « la réalité c'est le réel apprivoisé par le symbolique, avec lequel va se tisser l'imaginaire » (Lacan, *Radiophonie, Autres écrits*, Seuil, 2001, p. 408.) Dans ce sens le *réel* est au-delà de la réalité, il est en effet le caché, le manquant, l'invisible, tandis que la *réalité* est une construction, dont l'objectif est de masquer ce caché, cet état invisible. Dans ce sens et pour les besoins de notre recherche, nous considérons que la *réalité* renvoie toujours vers une forme de réalité sociale et systémique avec des individus impliqués dans des interactions et des processus socio-économiques, tandis que le *Réel* se trouve souvent derrière les rideaux. C'est la logique concrète du système social, qui détermine tout ce qui se passe dans la réalité sociale. De cette manière le vrai pouvoir appartient toujours au *Réel* et jamais à la *réalité*. Dans le cas du cybercapital, par exemple, c'est la force « abstraite » des marchés financiers virtuels, qui dirigent l'ordre du monde matériel. Ainsi le *Réel* dans le cas du cybercapital peut être traduit aussi comme une « abstraction véritable », qui incarne la notion de « vérité absolue », qui est aussi la base et le fondement de la genèse de la *violence systémique*, en lui servant souvent comme une argumentation purement idéologique. Quoi de plus *réel* qu'une construction purement non matérielle et abstraite (celle des marchés financiers « libres »), étant donné son pouvoir absolu sur la *réalité* sociale et économique de l'humanité entière aujourd'hui? Il suffit de nous rappeler les dernières crises économiques globales des années 2000 pour nous rendre compte que la *réalité* de notre vie est dans l'emprise totale et totalitaire du *Réel* abstrait du cybercapital.

De cette manière, dans le cas du programme de télévision Big Brother le vrai *Réel* qui se cache derrière cette télé-*réalité* la transforme rapidement en télé-*mensonge* et une manipulation par excellence. Car l'idéologie invisible du *Réel*



nécessite cette manipulation aux fins de ce système temporaire, créé par l'émission. Le vote des téléspectateurs est basé sur cette manipulation et les décisions de ces mêmes téléspectateurs sont prises sur la base de l'information, sélectivement présentée par le média – la télé-réalité, qui est le miroir opaque, derrière lequel se cache le vrai *Réel*, celui du système qui dirige la situation. Une situation identique à la vraie réalité, ou l'opinion publique (et respectivement les décisions, prises par une société) sont modelées par une forme spécifique de *violence systémique* – celle de la manipulation médiatique.

Le propos principal de notre lecture du texte de Benjamin est de prouver que son texte et ses concepts de *violence mythique* et *violence divine* sont une critique dystopique de la violence en général et parallèlement le point initial, les interactions et le point final de cette violence que nous appelons *cyclique* et qui se termine avec ce qu'il nomme une « nouvelle ère historique » (Benjamin, 2012, p.101). De cette manière, son texte se rapproche de la dystopie au cinéma et de la structure narrative d'un film en général et ainsi confirme l'existence de cycles de violence comme conséquences des transitions cycliques entre utopie et dystopie dans une permanente évolution naturelle, dont la *violence cyclique* est le fondement.

Dans ce travail nous n'allons pas nous attaquer directement au sujet de la *violence cyclique*, sans établir une base de réflexion bien argumentée. Ce travail propose plutôt d'aborder ce sujet par cinq biais détournés qui constituent le cadre théorique : premièrement, ce sera le texte de Benjamin et ses concepts de *violence mythique* et *violence divine*; deuxièmement, la lecture du texte de Slavoj Žižek et son concept de la *violence systémique, symbolique et subjective*; troisièmement, la lecture et l'interprétation du texte de Benjamin par Derrida; quatrièmement, les films de notre corpus; et finalement, le livre *Story* (1997) de Robert McKee, qui n'a aucun rapport direct avec la *Critique de la violence*, mais nous permettra de faire une étude comparative et de définir le rôle de la *violence cyclique* comme fondement de la narration dans le cinéma.

Énoncer un concept et tenter de prouver l'existence de la *violence cyclique* ne veut pas dire que nous affirmons la découverte ou l'existence d'une nouvelle et totalement inconnue forme de violence. Ceci n'est pas une définition de la violence en général, mais plutôt une caractéristique fondamentale de la violence qui définit son rôle et son mode de fonctionnement. Notre thèse est que cette tendance de manifestation *cyclique* est indissociable de l'essence de la violence elle-même. La *cyclicité* de la violence est inhérente autant à ses manifestations visibles, qu'à la nature profonde de la violence, dont la *cyclicité* traduit les effets et les rapports avec le milieu de son existence. Donc, nous allons démontrer que les manifestations *cycliques* sont l'état naturel et impératif de la violence, qui ne peut pas exister dans un état de *statu quo*, sans changement. Autrement dit, une seule et même forme de violence ne peut pas se perpétuer. Elle doit se recycler en permanence, en passant par des transformations constantes et répétitives à l'infini. Ces transformations de la violence, nous les appelons ses *cycles*.

Sans explicitement se concentrer sur cette *cyclicité* de la violence, dans son texte Walter Benjamin décrit et analyse ce qu'il appelle la *violence mythique* et ses manifestations essentielles – fondation de droit (ordre juridique, système), conservation de ce droit, expiation, ainsi que la manifestation de la *violence divine* – déconstruction, destruction, anéantissement. Chaque cercle *cyclique* achevé, composé par ces éléments essentiels, commence et finit par le même état de déconstruction totale, pour redémarrer une *nouvelle époque historique*. Ceci est valide pour la violence dans notre société et/ou *réalité*, mais nous allons explorer la thèse que cette *cyclicité* de la violence est aussi inhérente à la structure narrative d'un film – premier acte, évènement déclencheur et fondation du conflit; deuxième acte, développement du conflit et crise, culmination; troisième acte et la résolution, la *fin de l'histoire*. Pour que tout recommence dans le prochain film, une « nouvelle histoire ». Dans cette optique, voici une définition des éléments clés dans la structure narrative d'un film, définis par Robert McKee dans son livre *Story* (1997) :

« A story is a design in five parts : The *Inciting Incident*, the first major event of the telling, is the primary cause for all that follows, putting into motion the other four elements – *Progressive Complications*, *Crisis*, *Climax*, *Resolution*. » (McKee, 1997, p. 181)

Nous analyserons plus en détail les deux textes dans une approche comparative, pour argumenter que le texte de Benjamin est par excellence (même si cela n'a pas été du tout son objectif) une interprétation et proposition très proche de la structure narrative utilisée dans le cinéma (ainsi que dans le roman, le théâtre et les autres arts de *storytelling* - raconter une histoire). Donc, notre proposition est que la *violence cyclique* est non seulement le fondement d'un permanent mouvement de la société, mais elle est aussi le fondement de la narration et du *storytelling*, c'est-à-dire l'art de raconter des histoires. Nous étudierons cette proposition en faisant en permanence un parallèle entre le texte de Benjamin et le livre de McKee, à travers le biais de la structure narrative des films de notre corpus.

En ce qui concerne ces films et le cinéma en général, nous allons aussi explorer le concept de la *violence systémique*, établi par Slavoj Žižek dans son livre *Violence, six réflexions transversales* (2008). Cette *violence systémique* est un enjeu fondamental de l'époque contemporaine et la littérature et le cinéma dystopiques peuvent jouer un rôle significatif d'analyse et de critique de ce problème en ayant la capacité de représenter et d'influencer à très grande échelle, ainsi que de poser des questions fondamentales à travers le divertissement. Le cinéma possède aussi des capacités uniques non seulement de divertir, mais aussi de modeler et guider l'opinion publique sur les sujets qu'il traite. Voici une anecdote de *Story* de Robert McKee à propos de ce sujet :

« In 388 B.C. Plato urged the city fathers of Athens to exile all poets and storytellers. They are threat to society, he argued. Writers deal with ideas but not in the open, rational manner of philosophers. Instead, they conceal their ideas inside the seductive emotions of art. Yet felt ideas, as Plato pointed out, are ideas nonetheless. Every effective story sends a charged idea out to us, in effect compelling the idea into us, so that we must believe. In fact, the



persuasive power of a story is so great that we may believe its meaning even we find it morally repellent. Storytellers, Plato insisted, are dangerous people. He was right. » (McKee, 1997, p. 129)

Est-ce que la société aurait connu, analysé et discuté les régimes totalitaires, le contrôle et la surveillance de la même manière, sans avoir connu les messages des films comme *1984*, *Fahrenheit 451*, *Brésil*, *Blade Runner*, etc., ainsi que les images du *Big Brother*, du *Ministère de la Vérité* et de la *Matrice*?

Et-ce que les questions fondamentales que la société se pose aujourd'hui sur cette problématique seraient les mêmes et d'une telle profondeur, si les citoyens n'étaient pas déjà sensibilisés par la vision de ce futur effrayant, créé par le cinéma dystopique?

Est-ce que la société aurait pu se questionner aussi sérieusement et avoir une capacité critique de prendre une distance et de réfléchir sur cette problématique et sur son importance pour le présent et le futur, sans avoir vécu dans son imaginaire les histoires *fictives* du cinéma? Rappelons-nous encore une fois les mots de Platon – *les idées vécues sont toutefois des idées*. L'expérience vécue au cinéma reste une expérience.

Chaque film de notre corpus a fait passer un ou plusieurs messages importants, indépendamment de son genre, résultats au box-office, carrière et qualités artistiques, et de cette manière nous a donné une information de base pour développer et garder un certain esprit critique vis-à-vis des systèmes, que cette même société a créés. En effet, le nombre d'associations symboliques, des notions et des définitions que nous utilisons aujourd'hui pour exprimer notre peur d'un futur qui transformera notre société contemporaine en cauchemar dystopique. Si nous essayons de classer ces notions, nous serons certainement étonnés par le nombre important d'entre elles qui sont en rapport direct avec un ou plusieurs films de cette catégorie et qui nous ont servi d'orientation dans des événements qui sont venus beaucoup plus tard dans notre société. De cette manière, le cinéma dystopique a toujours été, à part une forme

d'art et de divertissement, ce qui est tout à fait normal et nécessaire, une étude et représentation des différentes manifestations et transformations de la violence, provenant des structures politiques et économiques, créées par la société contemporaine. Dans le cadre de ce travail, les termes « époque contemporaine » et « société contemporaine » désignent la société occidentale du début du XXe siècle jusqu'à nos jours.

Bien sûr, la question de la violence, *cyclique*, *mythique* ou *systémique* pourrait certainement être étudiée par plusieurs biais. Pourquoi s'adresser au cinéma, un art de représentation audiovisuelle, qui a toujours été considéré comme populaire et destiné au grand public, au lieu de creuser dans un autre champ de recherche plus « pertinent » et en utilisant d'autres moyens et méthodes, qui pourront être considérés comme plus scientifiques et rigoureux, que l'analyse d'une forme de divertissement? Dans notre cas, le mot-clé pour répondre à cette question est « la représentation ». La représentation comme une puissante loupe vers les choses qui restent invisibles dans notre vie.

« In life our eyes tend to stop at the surface. We're so consumed by our own needs, conflicts and daydreams that we rarely manage to take a step back and coolly observe what's going on inside... [...] ... In the ritual of story, however, we continuously see through the faces and activities of characters to depths of the unspoken, the unaware. » (McKee, 1997, p. 254)

Au tout début de son livre *Violence, six réflexions transversales*, Zizek attire notre attention sur les différentes formes de violence qui sont largement représentées dans les discours médiatiques aujourd'hui, tandis que la *violence systémique* est généralement masquée sous des problématiques et des définitions différentes de la notion de violence et de cette manière reste souvent inaperçue et invisible.

« Nous avons tendance à considérer la criminalité, la terreur, les troubles civils et les conflits internationaux comme les manifestations les plus évidentes de la violence. » (Zizek, 2008, p. 7).



Ensuite il définit trois types essentiels de violence – « subjective », « symbolique » et « systémique » en faisant une claire différence entre elles et en proposant de prendre un peu de recul de notre fascination pour la *violence subjective* pour réussir à voir et distinguer ce type de violence, qu'il considère comme fondamentale dans notre société – la *violence systémique*.

« Tel est le point de départ, voire l'axiome, de cet ouvrage : la violence subjective n'est que la part la plus visible d'un triumvirat mobilisant deux autres types de violence objective. Premièrement, la violence « symbolique » incarnée dans le langage et ses formes, ce que Heidegger appelait la « maison d'être ». » (Zizek, 2008, p. 8)

L'idée d'un triumvirat des violences chez Zizek n'est pas étrangère ni à Derrida ni à Benjamin. Dans cette optique la *violence systémique* n'est pas pleinement et uniquement un fondement. Elle en est le *déclencheur*. La *violence systémique* réveille et provoque la *violence subjective* (en tant que forme de résistance ou d'opposition au système, au droit et au pouvoir), car être *criminel* signifie ne pas respecter et violer l'ordre juridique établi. Ensuite la *violence subjective* déclenche la *violence symbolique* (celle du langage, de l'idéologie, de la communication), qui de son côté demande encore plus de *violence systémique* pour réimposer et conserver le droit.

« Grace au langage, au lieu d'exercer directement notre violence sur l'autre, nous avons la possibilité de débattre, de discuter, et cet échange, même lorsqu'il est agressif, présuppose un minimum de reconnaissance mutuelle... [...] ... Mais les humains ne dépassent-ils pas la capacité de violence des animaux justement parce qu'ils *parlent*? Comme l'avait déjà compris Hegel, il y a, dans la symbolisation même d'une chose, quelque chose de violent qui équivaut à sa mortification. » (Zizek, 2008, p. 85)

Et ainsi de suite, cette interaction au sein du triumvirat de trois types de violence continue de tourner en s'accéléralant comme un moteur puissant dans le cercle infini de ce que nous appelons la *violence cyclique*.

La *violence subjective* en général et ses diverses manifestations sont en même temps un sujet et un outil dramaturgique dans chaque genre cinématographique, y compris les films de notre corpus. La *violence symbolique* pourrait être un sujet intéressant dans une étude consacrée au langage du cinéma et à la représentation en général, mais dans notre recherche sur la *violence cyclique*, nous sommes plutôt intéressés par les rapports avec le troisième type de violence défini par Zizek, celui de la *violence structurelle* ou *systémique*. La raison de cet intérêt est très simple – la *violence systémique* est dans l'origine des forces antagonistes propres à la structure narrative des films dystopiques.

« ...il existe une forme de violence encore plus fondamentale, inhérente au langage lui-même et à l'univers de sens qu'il impose... il sera question de ce que j'appelle la violence «systémique», liée aux rouages bien huilés de nos systèmes politico-économiques dont elle traduit les effets dévastateurs. » (Zizek, 2008, p. 8).

Un peu plus loin dans son texte, Slavoj Zizek fait une comparaison entre la *violence systémique* et la « matière noire » (Zizek, 2008, p. 9), étudiée en physique, en faisant une allusion de leur capacité de rester toujours fort présentes, très actives, mais en même temps « invisibles ». L'invisibilité de la *violence systémique* est un concept fondamental dans le texte de Zizek qui porte sur la société moderne (ou contemporaine), telle que définie précédemment. Ce concept d'*invisibilité* sera aussi étudié dans notre recherche en corrélation avec plusieurs sujets et par le biais de l'idéologie.

En même temps, ce travail portera aussi sur un mouvement formel et conceptuel du cinéma dystopique et essayera de poursuivre son trajet de la représentation de la *violence subjective* des agents des structures et des systèmes (bureaucratiques, politiques, économiques, sociales, financières, médiatiques, etc.) dans des films comme *Metropolis*, *Fahrenheit 451*, *1984* et *La Matrice* vers la représentation directe de la *violence systémique* « invisible » de la société contemporaine, représentée dans *Cosmopolis*. Ce mouvement formel, qui prouvera

encore une fois, que pour répondre aux besoins de raconter une histoire, la narration peut se nourrir et produire à travers différentes formes de violence, mais ces transformations seront toujours en *cycles* et en interaction permanente, enfermés dans l'emprise de la *violence cyclique*.

La critique dystopique est à la fois politique et artistique, voire esthétique. Au cinéma cette critique bénéficie aussi des spécificités du médium et de la représentation audiovisuelle, qui ont la capacité de donner de la crédibilité à des sujets fantastiques et parfois fantasmagoriques. Le cinéma narratif raconte et représente des histoires en images et sons, et donne de la visibilité et de la voix aux sujets représentés, toujours en laissant une place à l'imagination et à la réflexion, car il travaille souvent avec des codes métaphoriques.

Pour analyser et lire les allégories et les métaphores cinématographiques, dans notre travail nous essayerons aussi d'adopter une démarche méthodologique qui nous permettra de dégager les problèmes à examiner, pour ensuite les étudier à l'intersection des axes *utopie - dystopie - cinéma - Réel - réalité*, en restant pleinement conscient que la *violence subjective* et la *violence systémique* ne peuvent pas être perçues et vues de la même manière, ni analysées par les mêmes méthodologies. D'autre part, nous croyons que la *violence systémique* pourrait nous servir et nous donner des clés spécifiques pour l'analyse de la *violence cyclique*.

« L'expérience de la violence subjective ne peut se faire qu'en référence à un état de non-violence absolu, étant considérée comme la perturbation d'un environnement dit « normal » et pacifique. Cependant la nature même de la violence objective est justement d'être inhérente à cet environnement « normal ». » (Zizek, 2008, p. 8)

Ici, nous retrouvons un des fondements du concept d'*invisibilité* de cette *violence systémique*, dont le masque de « matière noire » doit être considéré comme absence de violence. Donc, dans notre recherche nous allons essayer d'aller au-delà du conflit narratif du *plot* d'un film (« ... plot is an accurate term that names the

internally consistent, interrelated pattern of events that move through time to shape and design a story.» McKee, 1997, p. 43), qui serait la traduction de la *violence subjective* en langage cinématographique. Ainsi nous allons chercher les signes d'existence de la *violence systémique* non seulement dans le *plot* et la structure dramatique, mais aussi dans la représentation allégorique, métaphorique et symbolique de l'invisible, caché derrière la narration et le sujet du film, et ce en analysant la forme du film. Ce qui est toujours un rapport entre un *Réel* invisible et une *réalité* représentée.

Dans les films plus anciens de notre corpus, le conflit dramatique est fondé en général sur la *violence subjective* – héros contre antihéros (représentants du système), pour ainsi nous amener vers la représentation de la *violence systémique*. Dans *Cosmopolis* (et partiellement dans *Les fils de l'homme*) le conflit utilise le biais de la narration, mais aussi de la métaphore pour représenter le noyau du système lui-même, un univers devenu pratiquement impénétrable pour une présence humaine. Dans ce monde opaque du cybercapital, le rôle d'*Eric Packer* (le protagoniste dans *Cosmopolis*), n'est plus de lutter contre le système, ce qui serait une représentation de la *violence systémique* par le biais de la *violence subjective*, mais plutôt de nous guider et de nous aider à comprendre une partie du fonctionnement des deux mondes (qui ne sont plus les classes de la société capitaliste comme c'est le cas de *Metropolis*, ni les forces de résistance dans un régime totalitaire dans des films comme *1984* ou *Fahrenheit 451*), mais l'antagonisme entre la *réalité* (la partie visible) et le virtuel (qui est le vrai *Réel*) du cybercapital. *Eric Packer* n'est plus *Neo* contre l'agent *Smith* dans *La Matrice* ni *Winston Smith* contre le *Party* et le *Big Brother* dans *1984*. Dans le film de David Cronenberg la connexion entre le monde virtuel (le système, le *Réel*) et le monde des êtres humains (la société, la *réalité*) est devenue tellement complexe et insignifiante en même temps, que le protagoniste (même s'il est un des hommes les plus puissants sur la terre, une sorte d'un dernier *Sur-Homme*, ou bien un *Cyber-Übermensch*), n'a plus l'importance, ni la signification d'un personnage de résistance



ou d'opposition à un système, tel qu'un personnage dans le cinéma dystopique classique. Le cybercapital, qui dans le cas de *Cosmopolis* est la structure totalitaire et souple en même temps, n'a plus besoin de qui que ce soit ou quoi que ce soit du monde des hommes, car il est arrivé au point où il « se parle à lui-même » (*Cosmopolis*, 2008). Une situation sans aucune perspective de développement, dans laquelle toute tentative de lutter contre un système aussi déconnecté de tout ce qui est humain paraît absurde et dérisoire. Lutter contre qui? Où contre quoi? La seule cause réelle, qui fait tourner ce monde à l'infini, le vrai Réel, c'est la *violence cyclique*.

Si nous cherchons à distinguer clairement un modèle dystopique classique, au premier regard *Cosmopolis* pourra nous paraître un film à part, dont la narration, ainsi que la construction du sujet et des personnages sont sensiblement différentes des films dystopiques classiques (1984, *Fahrenheit 451*, *Brésil*, *La Matrice*, etc.), où le protagoniste est toujours un (ou plusieurs) Grand Criminel, défiant le Système (l'ordre juridique existant).

Mais plus tard dans ce travail, quand nous aurons fait connaissance avec certaines des notions fondamentales, utilisées par Walter Benjamin (*violence mythique, violence divine, droit, justice, ordre juridique, grand criminel, châtement et expiation*, etc.) nous découvrirons que contrairement aux autres protagonistes du cinéma dystopique classique (*Winston Smith, Guy Montag, Sam Lowry, Neo*, etc.), le rôle d'*Erick Packer* n'est plus de combattre qui que ce soit, ni quoi que soit. Pour fermer le dernier cycle de *violence mythique*, tout ce que peut faire le *Cyber-Übermensch* du cybercapital est de marcher tout droit vers son *expiation*, pour libérer ainsi la place au cycle de la *violence divine* et instaurer *fin à l'histoire*.

D'ailleurs, à la fin de cette introduction nous voudrions mentionner encore une fois que ce mémoire est (comme nous l'avons déjà annoncé au tout début) tout d'abord une lecture de *Metropolis*, *Cosmopolis* et *Les fils de l'homme*, sur la base des textes de notre cadre théorique, mais il est en même temps une étude comparative



entre notre interprétation du texte de Walter Benjamin *Critique de la violence* à travers les récits des films dystopiques choisis, et le livre *Story* de Robert McKee, pour ainsi définir et analyser les cycles de la *violence cyclique* dans le cinéma et leur continuité dans un contexte historique précis et défini, celui du XXe siècle.

## CHAPITRE II

### QUESTIONS DE RECHERCHE

#### (PROLOGUE)

La violence n'est pas un accident de nos systèmes, elle en est la fondation.  
Slavoj Žižek, *Violence, six réflexions transversales* (2008)

Le cinéma en tant qu'art et dispositif est destiné à donner de la visibilité et une forme concrète aux sujets et aux objets qu'il traite, sans perdre de cette visualisation formelle sa force symbolique et métaphorique. Au contraire, par la métaphore il arrive à concrétiser son contenu et en faire une synthèse de notre vie. Il n'est pas du tout exagéré de dire que le cinéma est devenu l'épopée moderne et si l'*Illiade* où l'histoire de *Gilgamesh* devaient être racontées aujourd'hui, elles seraient certainement interprétées avec un grand succès par les images en mouvement.

« *Story is metaphor for life. A storyteller is a life poet, an artist who transforms day-to-day living, inner life and outer life, dream and actuality into a poem whose rhyme scheme is even rather than words – a two-hour metaphor that says: Life is like this!* » (McKee, 1997, p. 25)

Ainsi, en maîtrisant le concret, le symbolique et le métaphorique en même temps, ainsi que le réel et l'imaginaire, le récit et la fable, le cinéma nous permet parallèlement de *voir* et d'*imaginer*, par là de *découvrir*, *ressentir*, *réfléchir* et ainsi d'*analyser*, à travers la représentation dans les films dystopiques, des formes très variées de violence, ainsi que d'observer les manifestations variées de la *violence systémique*, qui est le *réel*, qui dirige notre monde, mais reste inaperçue dans la *réalité* hors des salles de cinéma pour des raisons multiples – bureaucratie, enjeux politiques, éducation, lois, censure, manipulation, propagande, etc. En même temps,

une force reste le fondement de cette puissance narrative du cinéma et du *storytelling* en général : *violence cyclique*.

Bien sûr, la *violence subjective* ou individuelle, personnifiée (criminelle, terroriste, militaire, interpersonnelle, etc.) est aussi souvent traitée dans un grand nombre de films et d'œuvres audiovisuelles et médiatiques (télévision, web, jeux vidéo, etc.). La *violence systémique* est également présente dans le cinéma dystopique, car dans la structure narrative d'un film nous avons généralement besoin de créer et de développer un conflit narratif entre les forces protagonistes et antagonistes, et la *violence systémique* est indispensable du point de vue dramaturgique. Voilà pourquoi il est nécessaire de poser quelques questions au tout début de notre travail, pour faire une distinction entre les différents types de violence et leurs représentations respectives, et pour définir encore plus précisément l'objet de notre recherche.

## 2.1 Questions de recherche

Ce travail est inspiré par certaines similarités et analogies entre le traitement du sujet de la violence dans les textes de notre cadre théorique et sa représentation dans les films de notre corpus. Pendant la lecture des textes et le visionnement des films, ces similarités sont devenues tellement évidentes, que tout le processus de travail sur ces deux types de textes (livres et films) s'est transformé en une recherche de liaisons logiques et symboliques entre les différents médiums. Dans cette optique, les différents concepts, sujets et analyses ont pris naturellement leur place, pour définir de cette manière le champ essentiel de recherche – *LES CYCLES DE VIOLENCE* et la représentation de la *violence systémique*, propre aux forces antagonistes du cinéma dystopique, en prenant en compte le fait que cette

représentation est souvent possible uniquement à travers le biais de la *violence subjective*. Toutefois, pour arriver à notre décision de développer ce concept de la *violence cyclique*, et de centrer notre recherche autour de cette idée, il était nécessaire de développer une idée plus précise sur la violence en général. De cette manière *Critique de la violence* ([1921], 2012) de Walter Benjamin est devenu le texte principal sur lequel nous avons basé notre réflexion. Plus tard, nous allons donner une explication plus détaillée pourquoi nous considérons les deux autres textes essentiels de notre cadre théorique, *Force de loi* ([1989], 1990) de Jacques Derrida et *Violence, six réflexions transversales* (2008) de Slavoj Žižek, comme deux lectures relativement indépendantes du texte de Benjamin et pourquoi l'étude comparative entre le texte de Benjamin et le livre *Story* (1997) de Robert McKee s'est imposée au cours de cette recherche, comme un contrepoint du côté du cinéma et du *storytelling* en général.

Au début nous avons besoin d'arriver à faire une distinction entre les différentes formes de violence, afin de nous concentrer sur celle qui nous intéressait principalement dans la dystopie : la *violence systémique*. En ce qui concerne le cinéma, cette distinction était importante au niveau narratif et formel en même temps, car dans les films plus anciens de notre corpus, créés pendant le XXe siècle (tels que *Metropolis* de Fritz Lang, *1984* de Michael Anderson et Michael Radford, *Fahrenheit 451* de François Truffaut, *Brésil* de Terry Gilliam, *La Matrice* d'Andy et Larry Wachowski, etc.), comme nous l'avons déjà mentionné, la *violence systémique* est souvent représentée par un conflit dramatique, qui opère sur le terrain de la *violence subjective*, c'est-à-dire il y a toujours un ou plusieurs protagoniste(s) contre un ou plusieurs antagoniste(s), même si les derniers sont des représentants officiels d'un système et n'agissent pas en leurs propres intérêts. Souvent, du point de vue de leurs approches formelles, les films dystopiques traitent ce genre de conflits et de *violence subjective* comme dans n'importe quel autre genre cinématographique (western, film policier, science-fiction, etc.), ce qui pourra guider une analyse vers la surface

narrative du film et se concentrer sur une telle représentation du conflit, qui pourra nous empêcher de voir en profondeur le système représenté. Un autre risque potentiel dans le cas des films cités plus haut était de délimiter notre corpus sur la structure narrative et d'analyser des systèmes trop connus et même parfois des clichés, qui se rapprochent d'habitude d'une structure totalitaire. Le concept de totalitarisme peut se rapporter vers toute forme de pouvoir illimité en force, taille et territoire : un régime violent, des extraterrestres ou bien une structure machine ou matrice. Dans la majeure partie de la littérature et du cinéma dystopiques, ces structures totalitaires sont représentées comme des formes de pouvoir très puissantes, mais rigides et bien définies, avec une structure hiérarchisée et logique dans son fonctionnement, avec une idéologie très présente et structurée, ce qui permet d'observer et de représenter la violence du système lui-même en utilisant des agents, qui le représentent.

Or, quelle est la situation avec la *violence systémique* dans un système souple, mobile, en développement perpétuel? Un système sans frontières délimitées ni construction hiérarchique précisément définies (au moins au premier regard), qui peut être facilement détecté au niveau du sujet et des éléments principaux de la structure narrative du film? Est-il possible d'approcher le récit de *Cosmopolis* avec le même questionnement sur la violence que nous allons utiliser pour des films comme *1984* ou *La Matrice*, par exemple, dans lesquels le conflit protagoniste contre système (représenté par ses agents) est au centre de la narration et reste toujours fondé sur une base idéologique visible et explicitement représentée? Autrement dit - est-ce que la dystopie et la *violence systémique* se rapportent seulement aux systèmes bien définis et gérés par des structures totalitaires clairement distinctes ou bien le caractère dystopique d'un système pourra ne pas être visible à la surface, ni nécessairement exprimé par une idéologie bien structurée, mais en restant toujours dystopique et nourrit par la même (ou très similaire) forme de violence?

Nous sommes persuadés que oui. D'ailleurs, en ce qui concerne ce passage narratif et formel entre les différents types de représentation dystopique, voici



comment a décrit son film *Les fils de l'homme* le réalisateur mexicain Alfonso Cuaron :

« Children of Men » is not a sci-fi film. I wanted to do a film about the present, and the circumstances today that are crafting our future... This isn't science-fiction. It's a chase movie set in 2027. Many of the stories of the future involve something like "Big Brother", but I think that's a 20th century view of tyranny. The tyranny happening now is taking new disguises. The tyranny of the 21st century is called democracy. » (Alfonso Cuaron, article en ligne sur: <http://www.impactservices.net.au/movies/childrenofmen.htm>)

Quand il parle de « disguises » (déguisements), Alfonso Cuaron aborde évidemment la question de l'idéologie et d'ailleurs, par le biais de l'idéologie, ou bien de son absence *fictive*, plusieurs aspects de la *violence systémique* pourront être examinés, y compris sa genèse et son rôle principal pour l'existence et la perpétuité du système représenté et de ses composantes. En effet, dans son bref interview Cuaron s'adresse directement à la *violence symbolique*, celle du langage.

Dans cette optique, nous allons aussi étudier la proposition selon laquelle le passage entre utopie et dystopie n'est rien d'autre qu'un passage *cyclique* au sein de la *violence systémique* entre deux types de *violence mythique*, définies par Benjamin (*la violence fondatrice* de droit et *la violence conservatrice* de droit) et, parallèlement, nous allons élargir cette proposition pour prouver que le concept de la *violence systémique*, défini par Zizek, est en effet une interprétation résumant ces deux types de la *violence mythique* benjamienne. Au cours de ce processus de transformation, la *violence symbolique* et la *violence subjective* prennent également leur place au sein de la *violence cyclique*.

Ensuite, nous essayerons d'étudier le concept de la *violence divine*, proposé par Benjamin et en analysant la représentation *cyclique* de la violence dans les films de notre corpus. Nous essayerons de prouver que cette *violence divine* est la délimitation, c'est-à-dire en même temps la *fin absolue* et le *début absolu*, autrement

dit – l'espace vide et pratiquement inconnu entre deux grands *cycles* indépendants et clairement délimités de *violence cyclique*.

Dans la logique de cette problématique et ce questionnement sur la *violence cyclique* et ses diverses formes, transformations et représentations, provoquées par la littérature et le cinéma dystopique en même temps, nous essayerons de répondre tout d'abord à la question principale : **Quels sont les essentiels types de violence représentés au cinéma dystopique et comment interagissent-ils au sein de la violence cyclique?**

Encore deux questions se rattacheront à celle-ci et nous allons les analyser comme questions secondaires dans notre recherche :

*Sous-question 1* : Y a-t-il des systèmes sans violence? En ce qui concerne *Cosmopolis*, nous allons élargir cette question de la manière suivante : De quelles façons et par quels moyens est représentée la violence dans un système flexible et sophistiqué, en développement perpétuel, doté d'une idéologie du *moindre mal* et dont l'objectif et l'intention sont d'être *le meilleur des mondes*, tel que le monde du cybercapital dans *Cosmopolis*? Parmi nos réflexions principales, la question de la genèse de la *violence systémique* dans une société occupe une place primordiale et nous analyserons cette question dans le cadre de *Cosmopolis* en faisant un parallèle avec la représentation des différents types de *violence systémique* dans les régimes rigides et totalitaires des films plus anciens du XXe siècle.

*Sous-question 2* : Comment la *violence systémique* dans *Cosmopolis* s'inscrit dans un cadre idéologique néolibéral et quels sont les rapports entre violence et idéologie dans le cas particulier de ce film? Nous avons déjà mentionné plusieurs fois que la question de l'idéologie et de son rôle dans le fondement d'un système est fondamentale et nous essayerons de définir à quel point l'idéologie est inscrite dans les racines de la *violence systémique* du cybercapital, qui se déclare libre de toute influence ou emprise idéologique. En analysant le concept de la *violence systémique*

de Žizek, nous analyserons aussi l'hypothèse, qu'elle est *de facto* une unification des deux types de *violence mythique*, définis par Benjamin.

Nous ne poserons pas une sous-question spécialement destinée et axée sur la *violence divine*, telle que décrite dans la *Critique de la violence*, toutefois en prenant en compte son rôle dans le fonctionnement de la *violence cyclique*, à la fin de ce travail nous essayerons de donner notre interprétation à ce concept *mystique*, ainsi que de la dernière partie du texte de Benjamin, décrit par Derrida comme :

« ... la dernière séquence, la plus énigmatique, la plus fascinante et la plus profonde de ce texte. » (Derrida, *Force de loi*, Cardozo Review, Vol. 11:919, p. 1024).

Žizek consacre un chapitre entier de son livre à la *violence divine*. Derrida est plus laconique dans son interprétation, mais peut-être ici est le bon moment de citer un extrait des deux derniers passages de son texte *Force de loi* :

« Et puis, aussitôt après avoir pris la responsabilité de cette interprétation entre le Grec et le Juif, Benjamin signe. Il parle de façon évaluative, prescriptive et non constatative, comme on fait chaque fois qu'on signe... [...] ... Puis ce sont ses derniers mots, la dernière phrase. Comme le schofar au soir ou à la veille d'une prière qu'on n'entend plus ou pas encore. Non seulement elle signe, cette ultime adresse, et tout près du nom Benjamin, Walter. Mais elle nomme la signature, l'insigne et le sceau, elle nomme le nom, ce qui s'appelle « die waltende. » Mais qui signe? C'est Dieu, le tout Autre, comme toujours, c'est la violence divine qui toujours aura précédé, mais aussi donné tous les prénoms : « Die göttliche Gewalt, welche Insignium und Siegel, niemals Mittel heiliger Vollstreckung ist, mag die waltende heissen » : « La violence divine, qui est insigne et sceau, non point jamais moyen d'exécution sacrée, peut être appelée souveraine (die waltende heissen). » (Derrida, *Force de loi*, Cardozo Review, Vol. 11:919, p. 1036).

Pour répondre à notre question principale et nos deux sous-questions de recherche nous avons choisi d'avoir recours partiel à une méthodologie constructiviste d'analyse de contenu littéraire, la *Lecture attentive* (ou *rapprochée*). Quand nous parlons de recours partiel, cela veut dire que nous avons apporté certains ajustements et précisions dans cette méthodologie, que nous avons considérés comme

nécessaires et pertinents pour nos besoins spécifiques. Simultanément, nous allons profiter aussi de la base théorique du livre *Story* de McKee pour rajouter à notre méthodologie un système d'outils analytiques, qui nous permettront d'adapter ces approches méthodologiques de littérature et cinéma à un travail de recherche sur un texte philosophique, tel que la *Critique de la violence*.

En utilisant cette méthodologie, adaptée spécifiquement à nos besoins, nous analyserons plusieurs concepts dystopiques et plusieurs formes de *violence subjective* et *systémique*, représentées dans les films de notre corpus – contrôle, surveillance, bureaucratie, manipulation et médias, oppression économique, fanatisme religieux, destruction de l'environnement, etc., en faisant un parallèle entre les différents types de structures représentées et en étudiant les différences et les similarités entre elles. De cette manière, nous essayerons de prouver qu'en ce qui concerne la *violence subjective*, il y a un nombre illimité de ses manifestations et formes. En même temps, cette *violence subjective* n'est qu'un résultat visible, ou bien un produit de la *violence systémique*, qui de son côté peut être divisée en deux types et manifestations essentielles, sur la base du moment de sa genèse et ses fonctions. Ensuite, nous allons connecter les concepts de Benjamin sur la *violence mythique* et *divine*, et de Žižek sur la *violence objective* et *subjective*. Dans le travail sur les concepts de Žižek, nous resterons essentiellement et majoritairement concentrés sur la *violence systémique*, sa genèse et ses formes, et ensuite nous essayerons d'analyser son rôle dans le fondement de toutes les autres formes de violence, y compris la *violence symbolique* et la *violence subjective*, d'après la définition du triumvirat des violences de Žižek. Finalement nous allons interpréter ces concepts sur la base théorique du livre de Robert McKee, pour essayer de définir et distinguer les *cycles* de cette violence, qui nous paraît fondamentale pour la permanente évolution naturelle de la société, ainsi que pour la narration et le *storytelling*, l'art de raconter des histoires – la *violence cyclique*.



D'une certaine manière, réflexive et créative en même temps, les films de notre corpus (et les œuvres littéraires dans leur origine) représentent déjà une analyse conceptuelle et visuelle de notre société. Pour y arriver, nous avons établi notre propre système de définitions et de méthodologie, fondé sur un cadre théorique, qui nous a servi en même temps comme source d'inspiration et champs d'études. De cette manière, les réflexions et la lecture des films et des textes (littéraires et médiatiques) de nos auteurs nous ont permis de faire une interprétation du texte principal de notre cadre théorique – la *Critique de la violence* de Walter Benjamin.

## 2.2 Quelques définitions – violence, utopie, dystopie, système, allégorie et métaphore

Étant donné que la *violence systémique* définie par Zizek restera un des sujets principaux de ce mémoire, nous allons argumenter ultérieurement que ce concept est fondé sur une lecture du texte de Benjamin, même si cela n'est pas explicitement annoncé par Zizek dans son livre *Violence, six réflexions transversales*. Dans cette optique, nous allons nous appuyer pour notre définition de la violence en général sur ce qu'a écrit Benjamin au tout début de sa *Critique de la violence*:

« Une critique de la violence peut avoir pour objet la représentation des rapports de cette violence au droit et à la justice. Car une cause, de quelque manière qu'elle agisse, ne devient violence au sens prégnant du mot que lorsqu'elle intervient dans les rapports moraux. » (Benjamin, 2012, p. 55)

Donc, la violence fait partie indissociable des rapports moraux. Sans l'existence des rapports moraux, elle ne peut pas exister et les rapports moraux sont une construction, basée sur les concepts de la justice naturelle et sur les notions capitales de *Bien* et de *Mal*. Une fois que les fondements des rapports moraux d'une société sont établis (par les hommes, par les dieux ou par d'autres) un système de droit et de justice (que Benjamin appelle aussi *l'ordre juridique*) est également établi

pour les entretenir et défendre. Dans la première partie de son texte *Force de loi : Le fondement mystique de l'autorité*, Derrida construit son paradigme des rapports entre loi et justice de la manière suivante : droit – justice, calculable – incalculable, fini – infini, règle – altérité, déconstructible (le droit) – indéconstructible (la justice). Dans ce paradigme, le droit est calculable et la justice est incalculable, mais en même temps, le droit reste indissociable de la justice en tant que construction pragmatique et la justice reste indissociable du droit en tant qu'excès de cette construction du droit. De cette manière, le droit et la justice, qui sont destinés à protéger et défendre les rapports moraux, demeurent liés dans une permanente contradiction et en même temps se complémentent sans cesse. Il est évident que c'est un rapport *cyclique* de reproduction et interdépendance permanente entre ses différents éléments. Derrida ajoute:

«Que le droit soit déconstructible n'est pas un malheur. On peut même y trouver la chance politique de tout progrès historique. Mais le paradoxe que je voudrais soumettre à la discussion est le suivant : c'est cette structure déconstructible du droit ou si vous préférez, de la justice comme droit qui assure aussi la possibilité de la déconstruction. La justice en elle-même, si quelque chose de tel existe, hors ou au-delà du droit, n'est pas déconstructible. » (Derrida, *Force de loi*, Cardozo Review, Vol. 11:919, p. 944).

Cette proposition de la justice et de son caractère indéconstructible nous servira plus tard, à la fin de notre travail, quand nous aborderons le sujet de la *violence divine* dans le cas du film *Les fils de l'homme*.

De cette manière, la définition générale de Benjamin, d'après laquelle une cause peut devenir violence seulement après avoir interagi avec les rapports moraux, protégés dans une société par le droit et la justice, sera notre point de départ et un point essentiel dans notre problématique et argumentation. Dans cette optique, la *violence systémique* dont parle Zizek en la décrivant comme « liée aux rouages bien huilés de nos systèmes politico-économiques... » (Zizek, 2008, p. 8), réunit toutes les formes de violence, qui ont un rapport avec *l'ordre juridique*, c'est-à-dire avec le

système de droit, mis en place pour assurer la protection des rapports moraux et le fonctionnement de la société et la justice, c'est-à-dire deux éléments qui restent toujours liés dans leur relation *cyclique*. De cette manière, nous avons déjà deux définitions principales (de la violence en général et de la *violence systémique*), qui nous serviront à partir de maintenant dans ce travail en ce qui concerne la violence en général et la *violence cyclique* en particulier. Il est important de noter aussi la nuance entre le mot français « violence » et le mot allemand *Gewalt*, utilisé par Benjamin dans l'original de son texte. Voici la traduction et l'explication de Derrida :

« Le texte de Benjamin ... [...] ... qui s'intitule « Zur Kritik der Gewalt » est traduit en français par « Critique de la violence » et en anglais par « Critique of Violence ». Mais ces deux traductions, sans être tout à fait injustes, donc à fait violentes, sont des interprétations très actives qui ne font pas justice au fait que *Gewalt* signifie aussi, pour les Allemands, pouvoir légitime, autorité, force publique... [...] ... *Gewalt*, c'est donc à la fois la violence et le pouvoir légitime, l'autorité justifiée. » (Derrida, *Force de loi*, Cardozo Review, Vol. 11:919, p. 926).

Ce détail est important pour préciser le vrai sens, inhérent à la notion de *violence systémique* dans le concept de Žižek. Cette violence, qui est toujours liée à un pouvoir légitime et destinée à servir ce pouvoir dont elle se sert réciproquement. Donc, la *violence systémique* ne peut être telle sans faire partie ou avoir une forte connexion au pouvoir mis en place au moment de sa genèse et de son existence. Il reste à voir quel est le rapport entre la violence et le processus de mise en place du pouvoir? Est-ce que la violence est le fondement du pouvoir ou bien le pouvoir fonde la violence? Au premier regard, il semble que la violence est une fonction du pouvoir, elle est là pour lui. Mais plus tard, nous découvrirons que la violence, d'après les auteurs de notre cadre théorique, n'est pas une conséquence, au contraire, elle est la cause, le fondement, la « raison d'être » du pouvoir. Nous essayerons de prouver (ou réfuter, s'il y a lieu) cette thèse, énoncée par Benjamin et soutenue par Derrida et Žižek, à travers la lecture des films de notre corpus.

Avant de continuer plus loin dans notre recherche, il est nécessaire aussi d'établir deux autres définitions, que nous allons utiliser dans le futur développement du sujet – celles de *l'utopie* et de *la dystopie*, ainsi que les rapports entre elles.

L'utopie représente une critique de la réalité. Dès sa naissance, l'utopie exprime le désaccord de ses auteurs avec les modèles de société, les structures, les règlements existants, ainsi qu'avec l'impossibilité d'assurer dans le moment présent des conditions optimales de vie, de fonctionnement et d'évolution de l'être humain. Chaque œuvre utopique cherche à créer un nouveau modèle, qui fonctionnerait mieux que la réalité du moment. Cela incarne la nécessité d'une recherche permanente d'un idéal, mais un idéal qui est évidemment impossible à achever.

Dans le dictionnaire d'*Encyclopædia Universalis* le mot dystopie est traduit tout simplement comme « contre-utopie, du type 1984 de George Orwell » (<http://www.universalis.fr/dictionnaire/>, consulté le 10 juin 2014), mais pour notre recherche nous avons besoin d'établir une définition plus complète et plus complexe de cette notion. Les origines du terme « dystopie » (*dystopia*) proviennent du Grecque ancien et la traduction littéraire du mot signifie un « mauvais endroit » ou bien un « endroit malade ». Les synonymes de dystopie utilisés le plus souvent sont « anti-utopie » et « cacotopie ». Ce qui est très important pour nous au niveau conceptuel, c'est de noter que généralement la dystopie s'oppose à l'utopie, qui représente l'idée de la société idéale, mais en même temps elle ne peut pas exister sans cette même utopie. Le grand paradoxe c'est qu'utopie et dystopie s'opposent et se complètent à l'infini.

Dans les œuvres dystopiques l'idéal utopique a subi un échec total et les sociétés sont représentées comme des systèmes contrôlés par le Mal (des mauvais individus humains, extraterrestres ou bien technologiques), ainsi que par des règles et des structures, qui sont très oppressives, brutales et inhumaines. Dans une dystopie classique, le conflit central est toujours entre l'individu (l'homme, l'esprit humain) et



le système (les agents, qui le représentent). Très souvent le système représenté est une société, gouvernée par la force, ou les forces de l'ordre (police, armée, organisations et structures paramilitaires ou criminelles) dans laquelle toute sorte d'opposition est sévèrement punie. L'objectif du système (ainsi que le rôle principal de la *violence systémique*) est de préserver le pouvoir afin qu'il reste concentré dans les mains des forces, qui dirigent ce système et de détruire toute autre forme de fonctionnement possible. Généralement une société dystopique naît d'un projet utopique, ultérieurement transformé en monstre. Ces passages permanents entre utopie et dystopie, ainsi qu'entre les différents types de violence nous font croire que ce mouvement perpétuel démontre un fonctionnement cyclique, basé sur des *cycles* de violences spécifiques. Nous allons chercher à analyser, définir et, si possible, d'expliquer ces cycles et leurs interactions perpétuelles.

Il est très important de souligner pour les besoins de ce travail, que notre définition de dystopie ne renvoie pas à un genre littéraire ou cinématographique, mais plutôt à une forme d'opposition qui se construit dans le récit et sur un concept critique qui peut très bien fonctionner dans plusieurs genres – de la tragédie à la comédie et à la satire.

Il est important aussi de prendre en considération que le lien entre la littérature et le cinéma dystopique est très fort et que dans notre recherche nous allons analyser et discuter en même temps certains contextes historiques et des concepts théoriques de la littérature dystopique du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, ce qui nous permettra aussi d'approfondir notre recherche sur les rapports entre la littérature, le cinéma dystopique et la société contemporaine, mais en restant toujours concentrés sur notre problématique, celle de la *violence cyclique*, son rôle et sa représentation dans le cinéma.

Nous allons aussi essayer d'aborder une partie majeure de notre problématique sur la *violence systémique* par le biais de l'idéologie, qui est toujours

dominante dans le « social » représenté. De cette manière, nous aborderons le concept de la *violence symbolique*. Chaque société, chaque groupe d'individus, même chaque individu seul, utilisent un système complexe d'idées, de croyances et de normes, qui définissent leur existence et fonctionnement à un moment donné. Les idéologies changent, mais sont toujours présentes. Dans le cadre de la dystopie (et de l'utopie, bien sûr), les conflits et les luttes sont tout d'abord idéologiques et ensuite matériels. Dans une approche détournée d'analyse de la violence à travers l'idéologie, l'étude des constructions idéologiques en état de conflit peut nous permettre de voir la dynamique entre les individus et le système, ainsi que la motivation et les « raisons d'être » de chaque côté. Notre proposition vis-à-vis de ce sujet c'est qu'il n'y a pas de système sans idéologie. Au contraire, comme il y a de la *violence systémique* « invisible », de la même manière nous pouvons constater que derrière chaque système il y a une idéologie, qui peut souvent rester autant « invisible » que la *violence systémique*. Réussir à voir et comprendre le cadre idéologique d'un système est crucial, car c'est la clé pour comprendre le fonctionnement et « la raison d'être » du système lui-même.

Dans ce travail nous utilisons assez souvent la notion de « système ». Pour éviter toute conclusion (car il est vraie que cette notion peut avoir plusieurs sens) nous voudrions dès le début de faire une distinction entre le sens politique (un système politico-juridique) du terme et le sens épistémologique (un système des interrelations et des interactions entre ses composantes). Dans ce travail la notion de système sera utilisée comme un équivalent de l'ordre juridique, du pouvoir, c'est-à-dire pour nous un système est l'ordre politico-juridique, fondé et protégée par la violence. Dans le cadre des interactions entre les cycles des différents types de violences, nous allons toujours définir la place et la fonction du système (l'ordre, le pouvoir) vis-à-vis des autres composantes de ces cycles et de ces interactions.

Pour notre recherche il sera aussi important de réussir de lire et comprendre les allégories et les métaphores cinématographiques en tant qu'approches créatives et

dramaturgiques qui portent les messages de chaque film de notre corpus. La structure polysémique de l'allégorie et de la métaphore parfois peut nous amener dans un monde où tout peut signifier tout, car elles essayent non seulement d'expliquer l'inexplicable, mais aussi de le représenter. Bien sûr, une lecture de ces approches dramaturgiques risque d'être très subjective, et pour éviter de tomber dans une analyse didactique, nous devons accepter cette subjectivité. C'est-à-dire, le résultat de cette recherche ne sera pas une vérité absolue, il restera notre propre vérité, fondée sur notre lecture personnelle des films de notre corpus, car le paradoxe de l'allégorie et de la métaphore est que dans leur capacité et leur effort de représenter tout, leur lecture reste finalement subjective, car la signification est lue à travers des références personnelles, qui sont individuelles pour chaque chercheur.

CHAPITRE III  
PREMIER ACTE  
(LE DÉCLENCHEUR)  
LA THÉORIE COMME UNE PIÈCE DE JAZZ

Et ainsi ne pouvant faire que ce qui est juste  
fût fort, on a fait que ce qui est fort fût juste.  
Blaise Pascal, *La Justice et la Force*

Un cadre théorique, fondé sur le travail de plusieurs auteurs et penseurs, ressemble toujours à une pièce de jazz, ou plutôt à une improvisation collective sur un thème créé au début par quelqu'un et ensuite librement interprété par les autres.

Dans notre cas, le thème principal de cette pièce sur la violence est composé par Benjamin (inspiré par Thomas Hobbes, Baruch Spinoza et Georges Sorel, entre autres), et c'est tout à fait naturel de nous référer tout d'abord à sa *Critique de la violence*, pour initier notre recherche. Nous nous appuierons dans cette démarche sur le texte *Force de loi* de Derrida, dont la deuxième partie est une lecture du texte de Benjamin. Ensuite, nous réviserons les concepts de violence et société dans *Violence, six réflexions transversales* de Žižek et le rôle de la violence dans la structure narrative d'un film d'après *Story* de McKee.

Dans sa *Critique de la violence*, qui fait partie de ses essais, écrits entre 1921 et 1929, Walter Benjamin soulève une question principale – où se trouve la violence, si nous essayons d'aborder la question de son existence à travers le droit, l'ordre juridique?

« ... il est clair que le rapport fondamental le plus élémentaire de tout ordre juridique est celui de fin et moyen. Il est clair aussi que la violence ne peut être trouvée d'abord que dans le domaine des moyens, non dans celui des fins. » (Benjamin, 2012, p. 55)



La question de l'origine de la violence est compliquée davantage, car dans ce cas nous pourrions avoir deux options : des *fins* justes et des *fins* injustes. Dans le cas des *fins* justes, la violence pourrait être morale ou amoral en tant que *moyen*. Mais une situation pareille est compatible seulement avec le droit positif, qui justifie ses *fins*. Dans le cas de *fins* injustes il est *apriori* inutile de parler de morale. Cette situation peut se rapporter uniquement au droit naturel, selon lequel la violence est un moyen naturel, sans valeur morale (positive ou négative). Ce traitement du sujet nous fait écho à la théorie de l'État de Thomas Hobbes (*Léviathan*, 1651), qui distingue la violence de la fin naturelle (qui correspond à celle qui serait exercée dans un état naturel des choses) et la violence de la fin légale (qui s'identifie plutôt avec la violence exercée uniquement et seulement par le système de l'État et d'après le contrat, nommé *pouvoir souverain*). Pour les besoins de ce travail, nous allons rester sur le territoire du droit positif et la violence légale, qui sont une construction humaine et qui se rapportent à notre société et à toute forme de manifestation sociale, y compris l'art (le *storytelling* dans notre cas). En tout cas, une critique de la violence par le biais des *fins* auxquelles la violence peut servir en tant que *moyen* s'avère difficile, voire impossible. La solution : s'abstraire des *fins* et rester sur le terrain des *moyens*.

« Toute violence en tant que moyen fonde le droit ou le conserve. Si elle ne revendique aucun de ces deux prédicats, elle renonce d'elle-même à toute validité. » (Benjamin, 2012, p. 76)

Donc, la violence n'est pas une cause stable, elle est en mouvement perpétuel et Benjamin définit ici deux étapes (où deux *cycles*) consécutives de ce mouvement – la fondation de droit et ensuite la conservation de droit. En abordant le sujet de la violence sur le territoire des *moyens* (et non des *fins*), Benjamin nous propose la thèse que la violence crée le droit et non le contraire. En tant que *moyen*, cette violence que Benjamin appelle « mythique », sert à fonder le droit et ensuite s'engage de conserver l'ordre juridique établi, ainsi que toutes ses modifications futures (*mutatis mutandis*, ce qu'il faut changer). L'exemple de cette thèse c'est contrat juridique.

« ... comme son point d'arrivée, l'origine de chaque contrat renvoie à la violence. Elle n'a pas besoin d'être immédiatement présente en lui en tant que fondatrice de droit, mais elle y est représentée dans la mesure où le pouvoir qui garantit le contrat est lui même d'origine violente. » (Benjamin, 2012, p. 77)

De cette manière la *violence mythique*, qui a fondé un nouveau droit, un ordre juridique, ou bien un système de rapports moraux, ensuite se charge de préserver ce système de rapports moraux à travers la durée de son existence, ainsi que d'imposer et défendre toutes les modifications qui peuvent se manifester et s'avérer indispensables pour la protection de l'ordre juridique (le système) pendant cette période. Voici la synthèse de la *violence mythique*, fondatrice de droit et conservatrice de droit. Elle existera du début du nouveau droit (système) jusqu'à son anéantissement par la *violence divine*. Ce cercle achevé entre la fondation de droit et son anéantissement, représente un *cycle* fini de violence.

À qui s'oppose cette violence et qui s'oppose à cette violence? Pourquoi est-elle nécessaire? Autrement dit, une fois que la *violence mythique* fondatrice de droit a créé le nouveau droit, quelles en sont les conséquences? Si le droit doit être conservé et préservé, ceci démontre l'existence d'une force opposée à l'ordre juridique, une certaine résistance contre ce droit qui vient d'être fondé. Evidemment la *violence mythique* conservatrice de droit devra neutraliser cette résistance. Quel sera alors le résultat de cette opposition entre *violence mythique* conservatrice de droit et la résistance contre l'ordre juridique nouvellement établi? Au premier lieu, ce sera l'apparition et l'existence d'un conflit. Ainsi, cette chaîne de cycles dans le grand cercle de la *violence cyclique*, qui se terminera avec la *violence divine*, nous rappelle d'une grande précision le principe fondamental du *storytelling* – le conflit.

« Put another way, conflict is to storytelling what is sound to music... [...] ... *The music of story is conflict*... [...] ... Then suddenly the film is over. » (McKee, 1997, p. 211)

La *violence mythique* fonde et conserve l'ordre juridique dans la société. Sur le même principe est construit le conflit dramatique dans un film. Dans les deux cas, il y aura une *faute*, *expiation* et *catharsis* avant la fin absolue et ensuite la *violence divine* anéantira le tout. Ce sera la *fin absolue* de l'ordre juridique (le système) dans la société et la fin du film à travers sa résolution du troisième (et dernier) acte dans le cinéma. Le cercle sera fermé et la *violence cyclique* aura terminé encore un grand cycle d'existence. Cependant pour y arriver, la *violence cyclique* devra passer par un dernier acte avant la *fin absolue* – celui de la destruction et la résolution finale. Ce dernier acte avant la *fin absolue* est le résultat de cette autre forme de violence, qui est totalement différente de la *violence mythique* et que Benjamin appelle *violence divine*.

« Si la violence mythique est fondatrice de droit, la violence divine le détruit, si l'une pose des frontières, l'autre détruit sans limites, si la violence mythique impose à la fois la faute et l'expiation, la violence divine lave de la faute, si l'une menace, l'autre frappe, si l'une est sanglante, l'autre est mortelle sans verser du sang. » (Benjamin, 2012, p. 95)

Le parallèle entre la *cyclicité* de la violence dans le texte de Benjamin et celui dans la structure narrative d'un film est évident. C'est le cercle bouclé de la *violence cyclique*, qui se reproduit à l'infini du *début absolu* jusqu'à la *fin absolue*. Cette *cyclicité*, qui fait son parcours par la fondation de l'ordre juridique, sa conservation, la faute, l'expiation et l'anéantissement, définit et délimite le commencement et la terminaison de chaque ordre juridique, ainsi que l'amorce et la conclusion de chaque histoire racontée par le *storyteller*.

« A story is a design in five parts: The *Inciting Incident*, the first major event of the telling, is the primary cause for all that follows, putting into motion the other four elements – *Progressive Complications*, *Crisis*, *Climax*, *Resolution*. » (McKee, 1990, p. 181)

D'après Jacques Derrida, l'opposition entre les deux formes de violence benjaminienne (*mythique* et *divine*) peut être interprétée aussi comme une opposition entre la philosophie (la pensée) et la religion (la croyance). Dans son texte *Prénom de*

*Benjamin*, lu à l'ouverture d'un colloque sur le nazisme à l'Université de Californie de Los Angeles, Jacques Derrida essaie de relier le nazisme avec la *Critique de la violence* et d'interpréter le nazisme d'après sa lecture de l'œuvre de Walter Benjamin. L'interprétation de la *violence divine* de Derrida est : la *violence divine* c'est l'*autre*. En même temps, il définit le nazisme comme une *violence mythique*, car elle exclut l'*autre*. Dans son texte, Derrida construit son paradigme de la violence, fondé sur l'œuvre de Benjamin dans l'ordre suivant : violence mythique - violence divine, philosophie - religion, système – extériorité. En suivant cette logique, nous pourrions aussi nous questionner si la *violence mythique* (fondatrice de droit) et la philosophie (pensée, idée, savoir) peuvent être vues comme situées dans l'intériorité d'un ordre juridique, tandis que la *violence divine* (celle qui détruit le droit) et la croyance (la religion) peuvent être considérées comme une extériorité de cet ordre juridique? De cette manière, nous obtiendrons deux triumvirats de notions, qui définissent les deux types de violence (*violence mythique* – philosophie – système et *violence divine* – religion - extériorité), et qui nous donnent une base théorique de réflexion sur la violence et les systèmes en général, ainsi que sur les rapports entre pouvoir, intériorité et extériorité dans l'analyse de chaque forme de violence. Une des questions essentielles dans la *Critique de la violence* est : où est située l'origine du droit – dans l'intérieur ou bien dans l'extérieur de son fondement et de sa conservation? Une interprétation plus large de cette question pourra nous amener vers une question suivante : est-le droit une construction intérieure d'un système ou bien il est imposé de l'extérieur? En suivant ses réflexions dans l'analyse de nos films, nous aurons aussi à chercher où se situe l'origine de chaque type de violence.

Plus tard nous découvrirons que cette question de l'*autre* et de sa place dans la société est aussi inhérente à la problématique de la *violence systémique*, définie par Slavoj Žižek. Surtout quand il s'agit d'un système rigide (voire totalitaire), qui refuse de reconnaître et d'accepter l'extériorité, l'*autre*. Dans son livre *Violence, six réflexions transversales*, Žižek propose sa vision d'un différent triumvirat entre trois



formes de violence – *subjective*, *symbolique* et *systémique*, en essayant de réfléchir non seulement sur les origines et le rôle de chaque type, mais aussi sur les rapports entre les trois et en proposant l'hypothèse que la *violence systémique* est à la base de toute autre forme de violence. Il insiste aussi sur le fait que la violence « subjective » et la violence « objective » ne peuvent pas être analysées de la même manière et avec les mêmes outils théoriques. Notre proposition est que la *violence systémique* est l'équivalent de la *violence mythique* (fondatrice et conservatrice ensemble) de Benjamin, tandis que la *violence subjective* est l'équivalent de la résistance (l'opposition) de cette violence. Dans cette optique, essayons de voir le concept du *Grand Criminel* et l'analyse du rôle de la police dans le texte de Benjamin.

« ... la figure du « grand » criminel, même si ses fins étaient repoussantes, a provoqué l'admiration secrète du peuple. Ce n'est pas son acte, qui n'est la cause, mais seulement la violence qui a engendré cet acte. Dans ce cas, la violence que le droit cherche à ôter à l'individu dans tous les domaines de l'action apparaît menaçante et, même vaincue, éveille la sympathie des foules contre le droit. » (Benjamin, 2012, p. 93)

Après la fondation du droit par la *violence mythique* de Benjamin (ou *systémique* d'après Zizek) cette opposition entre l'ordre juridique et le *grand criminel* déclenche le mouvement de la violence et pousse l'évolution des événements en avant. Ce mouvement passera par plusieurs cercles, par le conflit, la faute, le châtement et l'expiation, mais ne pourra jamais retourner en arrière. Une fois l'ordre juridique fondé par la *violence mythique* benjaminienne (ou *systémique*, dans le cas de Zizek), la *violence cyclique*, qui unifie toutes les formes de violence, entrera dans son cercle suivant et irréversible, qui ne pourra s'achever qu'à la *fin de l'histoire* et par la résolution, la *violence divine*. Voici le traitement de cette opposition dans la lecture de Derrida sur le texte de Benjamin et son interprétation des raisons profondes d'existence de la violence fondatrice et conservatrice du droit :

« Il y a un « intérêt du droit à la monopolisation de la violence »... [...] ... Ce monopole ne tend pas à protéger tels ou tels fins justes et légales

(*Rechtszwecke*, « legal ends »), mais le droit lui-même. » (Derrida, *Force de loi*, Cardozo Review, Vol. 11:919, p. 986)

Derrida définit aussi les raisons d'existence du *Grand Criminel* et traduit ce concept benjaminien de la manière suivante :

« ... ce n'est pas quelqu'un qui a commis tel ou tel crime pour lequel on éprouverait une secrète admiration; c'est quelqu'un qui, en défiant la loi, met à nu la violence de l'ordre juridique lui-même » (Derrida, *Force de loi*, Cardozo Review, Vol. 11:919, p. 986)

En réfléchissant sur cette traduction derridienne, deux questions se posent impérativement. Premièrement, n'est-ce pas le combat cyclique entre la *violence systémique* et la *violence subjective* d'après la définition de Žižek? Un mouvement irréversible et cyclique, dans lequel la première déclenche la deuxième? Deuxièmement, n'est-ce pas aussi la genèse du conflit dans le noyau d'une histoire, dans la structure dramatique d'un film? Le passage de l'événement déclencheur dans le premier acte vers les cycles de conflit dans le deuxième. Rappelons-nous le chapitre « The Law of Conflict » du livre *Story* de Robert McKee et sa définition sur ce sujet :

« When the protagonist steps out of the Inciting Incident, he enters a world governed by the Law of Conflict. To wit: Nothing moves forward in a story except through conflict ... [...] ... The Law of Conflict is more than an aesthetic principle; it is the soul of story. Story is metaphor for life, and to be alive is to be in seemingly perpetual conflict. » (McKee, 1997, p. 211)

À partir du moment où la fondation du droit devient un fait, le conflit y est présent. Il y sera présent jusqu'à la *fin de l'histoire* (dans le film ou dans la réalité) :

« ... *the quantity of conflict in life is constant*. Something is always lacking. Like squeezing a balloon, the volume of conflict never changes; it just bulges in another direction. When we remove conflict from one level of life, it amplifies ten times on another level. » (McKee, 1997, p. 212)

Dans le cinéma dystopique du XX<sup>e</sup> siècle, la représentation visible de la *violence systémique* (ou *mythique*) se fait à travers ses agents. Une réflexion sur le

rôle des agents d'un système (un ordre juridique) fait partie de la problématique, soulevée par Benjamin. Sa préoccupation est en lien avec le fonctionnement de la police – une institution, qui d'après lui est absolument corrompue, car elle s'approprie, se sert et devient en même temps une fonction des deux types de la *violence mythique* – tout d'abord celle, qui conserve le droit, et parallèlement celle, qui fonde un droit.

« ... dans un mélange quasi fantomatique, ces deux formes de violence habitent une autre institution de l'État moderne, la police. » (Benjamin, 2012, p. 74)

Quel est le problème dans cette situation et que voit Benjamin dans « le fait qu'il n'y a en elle aucune séparation entre la violence qui fonde le droit et celle, qui le conserve. » (Benjamin, 2012, p. 93)?

La réponse est relativement simple. En tant que moyen, la violence doit être mise à disposition à des *fins*, préalablement définis, celles de l'ordre juridique (l'État, le système). En s'appropriant la violence fondatrice de droit, la police participe ou initie la fondation de nouveaux droits au sein du droit global. Autrement dit, si nous utilisons la définition de la *violence systémique* de Žižek – de cette manière la police fonde des systèmes dans Le Système. Des nouveaux ordres juridiques au sein de l'Ordre Juridique. Des cycles dans le Grand Cycle de la *violence cyclique*, en accélérant les interactions entre la *violence systémique*, la *violence subjective* et ensuite la *violence symbolique*, qui doit rélégitimer également la *violence systémique* et soutenir la *violence subjective*. Derrida est encore plus radical dans son traitement du sujet :

« La police se comporte comme un législateur dans les temps modernes, pour ne pas dire comme un législateur des temps modernes. Là, où il y a la police, c'est-à-dire partout et ici même, on ne peut plus discerner entre les deux violences, la conservatrice et la fondatrice, et voilà l'équivoque ignoble, ignominieuse, dégoûtante. » (Derrida, *Force de loi*, Cardozo Review, Vol. 11:919, p. 1006)



Cette réflexion pose aussi une autre question : à quel point les agents, liés à la violence dans un système (ordre juridique), sont des agents intérieurs ou extérieurs? Évidemment, si ce sont des agents, qui peuvent facilement subir la même forme de violence, comme tout autre individu, qui fait partie du système, il s'agit d'une structure, dans laquelle la violence est intérieure et s'étend sur tous les participants. Ce qui permet de croire que les participants possèdent un certain pouvoir sur le système et sa violence, y compris le pouvoir d'y apporter des corrections, par des moyens légaux où à travers la *violence subjective*. Mais si les agents représentant le système sont hors de l'emprise de la violence systémique en question (par le biais d'une relation spéciale avec le système), il s'agit évidemment d'un contrôle extérieur. Dans ce cas-là, les participants dans le système n'ont pas du pouvoir d'amener des changements et de corriger le système, fondé et conservé par des agents extérieurs à ce même système. En conclusion, dans une situation pareille, la violence fondatrice extérieure se rapproche au concept de ce *Réel* qui contrôle la *réalité*.

Cette réflexion nous amène à un des sujets principaux de notre recherche, car ce que nous essayerons d'analyser dans *Cosmopolis*, ce sera de définir si la violence du cybercapital (le capital virtuel des marchés financiers) est encore intérieure au système politico-économique représenté, où bien si elle a complètement franchi toutes les barrières et limites de contrôle de la part de la structure sociétale et si elle est devenue ainsi un agent extérieur. Des questions pareilles peuvent être adressées vis-à-vis de toute forme de *violence objective* (*systémique* et *symbolique*) et la réponse dépendra principalement de la caractéristique intériorité – extériorité dans la plupart des cas.

En abordant la question des deux types de *violence objective* – la *violence systémique*, qui nous paraît comme une traduction de la *violence mythique* de Benjamin, et la *violence symbolique*, qui se réfère à la violence du langage, nous allons aborder aussi la question de l'idéologie et nous pourrions nous référer de nouveau au livre *Violence, six réflexions transversales* de Slavoj Zizek pour quatre



raisons très simples. Premièrement, car nous considérons que le texte de Zizek est une interprétation ludique du texte de Benjamin et nous allons le prouver dans ce travail. Deuxièmement, car Zizek établit dans son travail le concept de la *violence systémique*, qui nous paraît très pertinent par rapport au sujet du cybercapital, qui nous intéresse dans *Cosmopolis*. Troisièmement, car Zizek travaille beaucoup sur ses idées à travers le biais du cinéma, une approche sur laquelle est fondée toute la partie analytique de ce mémoire. Finalement, car Zizek est un témoin en temps réel du développement du modèle néolibéral et ses réflexions sur la *violence systémique* sont chronologiquement et historiquement plus proches de cette époque, qui se prétend le monde du *moindre mal*, non violent et libre de toute idéologie :

« La notion de violence objective appelle une remise en contexte historique. Sa forme s'est trouvée modifiée sous l'influence du capitalisme. Marx a bien décrit le fol auto-engendrement de la circulation du capital, dont la tendance solipsiste à la parthénogenèse atteint aujourd'hui son apogée avec la spéculation méta-réflexive sur les transactions à terme. Il serait par trop simpliste d'affirmer que le spectre de ce monstre auto-engendrant, qui fonce droit devant lui au mépris de toute considération humaine ou environnementale, n'est qu'une abstraction idéologique derrière laquelle existent de vraies gens et des objets naturels dont les ressources et les capacités productives sous-tendent la circulation du capital, lequel s'en nourrit tel un parasite géant. » (Zizek, 2008, p. 23)

Extrapolé sur le concept et le sujet, représentés dans *Cosmopolis*, si cet extrait du texte de Zizek était écrit pour une revue de cinéma, il aurait pu paraître tout simplement comme une critique du film de David Cronenberg, mais en effet ce n'est que l'ouverture vers une définition plus approfondie de la *violence systémique* du nouveau modèle néolibéral, celui du cybercapital et des transactions virtuelles des marchés financiers.

« C'est en cela que réside la violence systémique fondamentale du capitalisme, bien plus mystérieuse que toute autre forme de violence socio-idéologique et précapitaliste directe : cette violence-là n'est plus imputable aux vrais individus et à leur « malveillance » ; elle est purement objective, c'est-à-dire systémique et anonyme... [...] ... la « réalité » renvoie à la réalité

sociale des gens concrètement impliqués dans les interactions et les processus productifs, tandis que le Réel consiste en l'inexorable logique « abstraite » et spectrale du capital, qui détermine ce qui se passe dans la réalité sociale. » (Zizek, 2008, p. 24)

En nous référant à Zizek, nous pouvons définir les principaux paramètres de la *violence systémique* comme : elle est purement et strictement objective (non individuelle et non subjective), elle est directement liée au système socio-politico-économique et pas du tout aux individus où à des actes individuels dans une société, et en tant que telle, elle est anonyme, donc impunie et impunissable, car elle ne peut pas être associée avec un individu où un groupe défini d'individus, qui peuvent assumer la responsabilité pour sa genèse, son existence et ses manifestations. En même temps elle correspond à la définition générale de la violence de Benjamin en tant que cause qui interfère directement avec les rapports moraux de la société, mais en restant toujours anonyme et inaperçue d'après Zizek. De cette manière la *violence systémique* se réfère aussi à la définition lacanienne du *Réel*, ce *Réel* doté d'une puissance excessive, qui reste toujours invisible, mais qui définit et contrôle la *réalité* visible. Ces caractéristiques de la *violence systémique* sont encore plus typiques pour le monde actuel, c'est-à-dire le monde du cybercapital de *Cosmopolis*.

« Cela n'est-il pas plus vrai que jamais, de nos jours? Les phénomènes habituellement désignés comme relevant du capitalisme virtuel (transactions à terme et autres spéculations financières abstraites) n'annoncent-ils pas le règne de « l'abstraction véritable » dans une forme bien plus pure et radicale que du temps de Marx? » (Zizek, 2008, p. 25)

Or, il faut ne pas oublier aussi que le paramètre d'invisibilité de la violence systémique n'exclut pas du tout l'existence d'une idéologie bien structurée derrière cette « matière noire ». Au contraire, dans cette situation nous pouvons parler d'un *Réel*, qui est un système constitué de *violence systémique* invisible et d'une idéologie aussi invisible. La thèse officielle d'absence d'idéologie est purement fictive et manipulatrice, destinée à donner un « visage humain » au modèle socio-économique, dont les manifestations et les métamorphoses cycliques sont le sujet principal que

nous allons analyser sur la base de la *violence systémique* représentée dans *Metropolis*, *Cosmopolis* et *Les Fils de l'homme*.

« En d'autres termes, la forme la plus achevée d'idéologie ne consiste pas à se perdre dans la spectralité idéologique, à oublier les individus et leurs interactions qui constituent son fondement, mais au contraire à s'attacher aux *vraies gens et à leurs inquiétudes*. » (Zizek, 2008, p. 25)

À cette étape de notre travail, quand nous avons déjà établi une définition détaillée de la *violence systémique* et nous avons aussi abordé la question des rapports entre violence et idéologie, il sera utile de nous rappeler aussi certains arguments d'origine marxiste, qui affirment que les liens dans une société occidentale entre l'art (le cinéma dans le cadre de notre recherche) et les idées de liberté (individuelle et collective) font partie d'une stratégie subtile de la société capitaliste, qui de cette manière crée pour l'individu l'illusion d'existence et d'expression libres, pour ainsi s'assurer qu'en contrepartie l'individu ne se révoltera pas (en étant « libre », donc sans raison de révolte) contre la dictature du système politique et économique capitaliste. De cette manière, sur le principe du miroir de Lacan, l'homme occidental vit dans un état d'auto-identification imaginaire, dans lequel il développe un sentiment illusoire de liberté, autonomie et indépendance, et avec son expression « libre », l'art joue un rôle primordial dans la création de ce paradigme subjectif.

Bien sûr, pour certains des penseurs plus proches du marxisme, comme Adorno et Benjamin, l'art joue aussi un rôle très important, en s'opposant avec la force de l'imaginaire et des idées nouvelles aux maladies réelles et aux injustices de la société, y compris aux formes de violence, mais cela ne réfute pas le concept que ce miroir d'absence purement fictive d'idéologie dans le système néolibéral joue un rôle principal pour l'invisibilité de la *violence systémique*. Car une des fonctions principales de l'idéologie invisible, c'est de protéger et maintenir le statut invisible de la *violence systémique*. Autrement dit – à travers la prétention d'absence d'idéologie (une thèse purement fictive), le système néolibéral (ou la « tyrannie de la

démocratie » d'après Alfonso Cuarón) accomplit simultanément deux tâches – exposer maximale la *violence subjective* en essayant de détourner l'attention et d'occulter complètement la *violence systémique* de ce même système.

« La société dans laquelle nous vivons est hantée par une sorte d'identité spéculative hégélienne des contraires. Certaines caractéristiques, attitudes et normes de vie ne sont plus perçues comme idéologiquement marquées. Elles semblent désormais neutres, non-idéologiques, naturelles et imposées par le bon sens... [...] ... C'est la dialectique « coïncidence des opposés » : la forme la plus achevée d'actualisation d'une notion ou d'une idéologie coïncide avec (ou, plus exactement apparaît comme) son contraire, c'est-à-dire une absence d'idéologie. » (Zizek, 2008, p. 55)

Cette problématique d'idéologie visible et invisible et ses rapports avec la violence nous permettent aussi de voir plus clairement certaines différences entre la *violence systémique* représentée dans *Cosmopolis* et *Les fils de l'homme*, et le même type de violence représentée dans d'autres films de notre corpus (ceux du XXe siècle) – *Metropolis*, 1984, *Fahrenheit 451*, *Brésil*, *La Matrice*, etc., dans lesquels nous pouvons observer des manifestations de violence et des énoncés idéologiques très clairs et définis.

Le texte de Zizek nous permet de percevoir certains sujets d'un angle et d'un point de vue plus rapprochés de notre époque. Comme nous l'avons mentionné au début de ce chapitre, même si nous écoutons la même pièce de jazz, les interprétations varient selon les interpréteurs. En tant que réflexions, mais aussi en tant que styles.

Pour essayer de distinguer ces différences (tout d'abord idéologiques, ensuite factuelles) entre les différents types de violence dans le cadre des films de notre corpus, nous aborderons aussi un autre concept - celui des transformations et interactions perpétuelles qui peuvent être observées au sein de cette même violence et de ses formes différentes, dont l'équilibre crée l'illusion de stabilité.



« Car du point de vue de la violence qui seule peut garantir le droit, il n'y a pas d'égalité, mais dans le meilleur des cas des violences d'égale grandeur. » (Benjamin, 2012, p. 93)

*Des violences d'égale grandeur* – n'est-ce pas aussi une synthèse du principe dramaturgique essentiel pour construire le conflit narratif dans un film? Ce conflit qui est le moteur d'un film, le noyau du récit narratif. Ce conflit demande des forces protagonistes et antagonistes, *des violences d'égale grandeur*, pour pouvoir se construire. Sinon, le conflit sera résolu trop vite par la victoire d'une des parties. C'est une thèse, qui nous servira quand nous essayerons de définir la structure narrative des films, qui nous intéressent. Un conflit, c'est l'opposition permanente, dans laquelle il y a toujours un manque essentiel, qui nécessite une forme d'action, ce qui mène vers des rapports violents perpétuels :

« As Jean-Paul Sartre expressed it, the essence of reality is scarcity, a universal and eternal lacking. There isn't enough of anything in this world to go around. Not enough food, not enough love, not enough justice, and never enough time. Time, as Heidegger observed, is the basic category of existence. » (McKee, 1997, p. 211)

De cette manière nous pouvons aussi conclure que la violence est aussi fondamentale pour la structure dramatique, indépendamment du genre d'un film. Parfois une comédie peut être très violente dans son traitement des sujets, sauf que la clé vers la représentation et la perception de la violence est différente que celle d'un film dramatique et plus réaliste.

Or, en restant encore sur les questions des rapports entre la *violence systémique* et l'idéologie, pour distinguer plus clairement la *violence systémique* de la *violence subjective* et leur rôle dans la structure dramatique d'un film, notre proposition définitive est que l'idéologie est un des instruments principaux dans les films du XXI<sup>e</sup> siècle (*Cosmopolis* et *Les fils de l'homme*) pour que le *Réel* de ce système puisse d'un côté nier toute responsabilité de ce qui se passe dans sa *réalité* et pour prétendre d'autre côté d'un état de non-violence, libre de toute influence

idéologique. Le thème de *Cosmopolis* étant le monde du cybercapital, nous allons nous baser dans certains cas sur les analyses marxistes de l'auto-engendrement du système capitaliste, dont la capacité de se reproduire en élargissant sans cesse son emprise et son autonomie a atteint aujourd'hui son état « sublime » avec le système financier mondial. L'expansion de ce système aussi souple et puissant en même temps, qui se déclare libre de toute idéologie (politique, économique, sociale ou autre) et soumis seulement à la logique et aux règles du marché libre, est accompagnée d'une démonstration de supériorité vis-à-vis des régimes et structures politiques, encore basés sur des idéologies plus clairement définies – socialistes, démocraties sociales, où autres. Cette supériorité est officiellement déclarée et argumentée par le biais d'une absence fictive d'idéologie, qui devrait prouver et confirmer cet état des choses. Mais est-ce vraiment le cas? Est-ce qu'il y a une vraie différence entre un système totalitaire (nazi, communiste, autre), utilisant une idéologie bien précise (*Le manifeste du parti communiste*, par exemple) et le système souple capitaliste, qui se prétend libre? Est-ce que le néolibéralisme en général et dans notre cas le cybercapital dans *Cosmopolis*, est vraiment libre d'idéologies et basé uniquement sur la libéralisation totale des activités humaines? Est-ce que ce nouvel ordre mondial n'impose pas de nouveaux paradigmes idéologiques, cachés derrière une abstraction aussi purement idéologique, telle que le « marché libre »? Autrement dit, est-ce qu'en ce moment nous pouvons parler de dé-idéologisation ou bien c'est plutôt une ré-idéologisation ou néo-idéologisation, cachée derrière des abstractions théoriques, qui transforment l'idéologie en substance invisible de « matière noire » comme c'est le cas de la *violence systémique* dans ce même modèle socio-économique?

Sans prendre en compte l'aspect idéologique d'un système, nous resterons concentrés sur l'aspect matériel et factuel, c'est-à-dire sur l'aspect visible, ce qui nous empêchera de voir au-delà de la *violence subjective* et parfois *symbolique* (celle du

langage) et nous ne serons pas capables de faire une corrélation avec la vraie *violence systémique*. Dans son livre Zizek attire notre attention vers ce fait :

« ...c'est la sarabande métaphysique auto-génératrice du capital, qui mène le jeu et fournit la clé des événements et des catastrophes de la vraie vie.»  
(Zizek, 2008, p. 24)

Cette « sarabande », dont parle le philosophe slovène, c'est encore une fois l'idéologie, un « sublime » idéologique, qui joue un rôle primordial dans l'auto-engendrement du système. Derrière une focalisation extrême sur la *violence subjective*, cette idéologie réussit à cacher le vrai rôle du système du capital, qui en effet détermine ce qui se passe dans une *réalité* sociale visible et, dans ce cas, c'est le cinéma qui nous permet de voir au-delà des rideaux idéologiques, car il ne peut pas (en tant que dispositif et art narratif) ne pas montrer et rester neutre. Au contraire, dans le cas des matières invisibles, qui sont l'objet de notre intérêt dans cette recherche, le cinéma trouve parfois la meilleure manière de visualiser la « matière noire », même si c'est dans le cadre d'un code métaphorique ou symbolique. Ainsi, dans le travail de Zizek et dans notre travail le cinéma devient un outil essentiel d'argumentation de la même manière dont les anciennes légendes grecques sont les outils d'argumentation dans la *Critique de la violence* de Walter Benjamin. Dans cette optique, nous essayerons d'analyser un paradigme qui nous paraît logique et essentiel dans le fonctionnement et les rapports entre structure et système. Ce paradigme est constitué en premier lieu par la *violence systémique*, qui est à la base du fondement et de la conservation du système, qui de son côté fonde l'idéologie, pour ainsi argumenter et institutionnaliser l'existence de ce trio : violence (la cause, qui interfère avec les rapports moraux) – système (l'ordre juridique comme base du fonctionnement du total) – idéologie (l'argumentation, défensive et offensive en même temps, de la raison d'être de chaque type de violence).

D'ailleurs, dans ses réflexions, Zizek s'appuie souvent sur le cinéma, de la même manière dont Benjamin s'appuie sur les anciennes légendes grecques, et dans

le film documentaire de Sophie Fiennes *The Pervert Guide to Cinema* (2006), il explique les raisons de son intérêt en nous guidant à travers le langage spécifique du cinéma, qui nous permet de nous mieux connaître par la métaphore, le symbolique, l'inconscient et le rationnel en même temps.

« My big obsession is to make things clear. I can really explain a line if I can somehow illustrate it in a scene from a film. » Zizek (*The Pervert Guide to Cinema*, 2006)

Quoi de meilleur comme direction pour nous guider nous-mêmes dans notre recherche? Notre objectif est similaire dans ce sens que nous essayerons de trouver les origines et l'essence de la violence, que nous appelons *cyclique*, en extrapolant le texte et le film, la réflexion et le récit, la pensée et l'émotion. Dans cette logique nous essayerons d'entreprendre une démarche similaire – analyser la *violence systémique* et son support idéologique à travers sa représentation dans les films choisis de notre corpus.

Parallèlement, nous continuerons d'interpréter le texte de Benjamin en utilisant le même principe, mais dans la direction opposée – à partir des films du cinéma vers le texte, en continuant toujours de nous appuyer sur Derrida et Zizek.

Pour arriver à une synthèse dans ce chapitre, notre proposition est de nous retourner encore une fois vers le cadre théorique du cinéma et du *storytelling*, cette fois-ci en tant que structure narrative :

« Generally, a three-act story requires four memorable scenes: the Inciting Incident that opens the telling, and an Act One, Act Two, and Act Three Climax. » (McKee, 1990, p. 221)

Le processus que nous allons observer pendant le déroulement d'une histoire en images en mouvement est un processus d'opposition cyclique et permanente entre les forces protagonistes et antagonistes au cours de ce que nous avons déjà défini comme le *plot* du film. Pour revenir à la formule benjamienne – une opposition entre *deux violences de grandeur égale*. De cette manière, le cinéma nous présente la



possibilité de créer encore un triumvirat – entre le protagoniste, l'antagoniste et l'histoire (le *plot*), qui sera fondée comme conséquence des deux violences égales de taille, qui vont fonder et conserver le conflit dramatique jusqu'à la fin du film.

Donc, le fonctionnement en triumvirats devient répétitif et à la fin de cette improvisation sur le thème de la violence, nous nous dirigerons vers une synthèse de nos réflexions transversales entre les textes littéraires et médiatiques, que nous avons apprivoisés. Cette synthèse essaie d'établir et d'illustrer la structure, le fonctionnement et la cyclicité de cette violence, sur la base des triumvirats, que nous avons définis au cours de notre travail.

Le triumvirat de la *violence cyclique* au cinéma est composé par l'enchaînement des événements suivants : forces protagonistes, forces antagonistes et *plot* (« an accurate term that names the internally consistent, interrelated pattern of events that move through time to shape and design a story », McKee, 1990). Le *Réel* dans le film est le conflit, le résultat de l'opposition entre les forces protagonistes et antagonistes. La *réalité* dans le film est le *plot*, le sujet, la série d'événements, inter-reliés dans les cycles d'opposition de ces forces protagonistes et antagonistes.

Dans une telle structure cyclique du conflit dramatique, chaque élément est impérativement indispensable. Sans les forces protagonistes et leur violence, c'est la fin de l'histoire. Sans les forces antagonistes et leur violence, c'est de nouveau la fin de l'histoire. La cyclicité du conflit, traduite par le *plot*, compose le grand cercle du film, qui commence par le *début absolu*, fondé par le premier cycle de violence et s'achève par la *fin absolue*, le dernier cycle de la violence. La *violence cyclique* fonde et conserve ce triumvirat (protagoniste, antagoniste, *plot*), du début à la fin de chaque cercle fini, c'est-à-dire le film. Comme dans les deux autres triumvirats (de Benjamin, d'après Derrida et de Žižek), tous les éléments d'un film sont liés dans des cycles interdépendants, tous inhérents à la *violence cyclique*, qui est le fondement du *storytelling*.

Pour faire un parallèle entre les différents triumvirats, voici notre proposition :

1. *Violence Mythique* (Benjamin) = *Violence Systémique* (Zizek) = *Forces Antagonistes* (Cinéma)

Dans ce premier cycle la violence mythique, fondatrice et conservatrice de droit (chez Benjamin) et la violence systémique (chez Zizek) deviennent le fondement d'un nouvel ordre juridique (chez Benjamin) ou bien d'une structure ou système (chez Zizek), pour ainsi et ensuite devenir le fondement de toute autre type de violence. Au cinéma, ce premier cycle est situé au premier acte et noue le conflit principal entre les forces protagonistes et antagonistes.

2. *Grand Criminel* (Benjamin) = *Violence Subjective* (Zizek) = *Forces Protagonistes* (Cinéma)

Dans ce deuxième cycle la violence fondatrice crée les autres types de violence, qui sont une forme de résistance violente contre la violence fondatrice, conservatrice ou systémique. Au cinéma c'est la structure de la première partie du deuxième acte, le développement de l'opposition entre les forces protagonistes et antagonistes.

3. *Police, Faute et Châtiment* (Benjamin) = *Cycles de Violence Objective, Subjective et Symbolique* (Zizek) = *Conflit, Opposition, Plot et Progressive Complications* (Cinéma)

Ce troisième cycle de violence se caractérise par l'accélération et le renforcement des conflits entre les différents types de violence. Dans le cinéma c'est généralement la deuxième partie de ce qui peut être considéré le deuxième acte dans un scénario, et le climax, soit le point culminant du récit, celui que l'on peut considérer le plus fort du film.

Et la fin de l'histoire dans les deux cas (réalité et cinéma) est la suivante :

4. *Expiation et Violence Divine* (Benjamin et Zizek) = *Climax et Résolution* (Cinéma)

Au cinéma c'est aussi le troisième acte, celui de la résolution qui vient avec la fin du film et la fin de l'histoire.

Nous n'avons pas encore exploré en détail les concepts de l'*expiation* et la *violence divine*, mais dans l'enchaînement cyclique de manifestation de la *violence cyclique*, elles occupent le moment final, immédiatement avant la *fin absolue* de l'histoire, de la même manière qu'elles se manifestent au cinéma.

« In Aristotle's words, an ending must be both « inevitable and unexpected. » Inevitable in the sense that as the Inciting Incident occurs, everything and anything seems possible, but at Climax, as the audience looks back through the telling, it should seem that the path the telling took was the *only* path. » (McKee, 1997, p. 311)

Ce n'est qu'après la fin d'une histoire que nous pouvons retourner en arrière pour voir et essayer d'analyser l'interdépendance, l'interaction et la causalité des événements.

Chaque film est une série, un enchaînement de *cycles*, dans lesquels sont organisés les événements et qui constituent dans leur construction finale le grand cercle de l'histoire. À travers le *storytelling* comme argumentation, nous pourrions percevoir ces films dans le contexte historique de leur création et des sujets, qu'ils traitent comme représentations contextuelles et factuelles des *cycles* historiques, qui composent le grand cercle de l'histoire de notre société contemporaine.

« Therefore, the three-act story rhythm was the foundation of story art for centuries, before Aristotle noted it. » (McKee, 1997, p. 218)

Nous continuerons aussi de nous référer à certains concepts et énoncés, qui parfois ne représentent pas un cadre théorique défini et complet, mais qui sont pertinents pour nous aider à exprimer nos idées plus clairement, par exemple certains

des écrits de Gilles Deleuze consacrés au cinéma. Dans le parallèle que nous essayerons de faire entre le cinéma dystopique et la société contemporaine nous pourrions aussi nous appuyer sur des textes comme « *Qu'est-ce que l'acte de création?* » :

« D'où; d'où le rapport, le rapport si étroit entre l'acte de résistance et l'art, et l'œuvre d'art. Tout acte de résistance n'est pas une œuvre d'art bien que d'une certaine manière elle en soit. Toute œuvre d'art n'est pas un acte de résistance et pourtant, d'une certaine manière, elle l'est. » (Gilles Deleuze, conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation « FEMIS » le 17 mai 1987)

Cette thèse est importante pour définir notre position vis-à-vis du sujet traité dans ce mémoire, car malgré la thèse marxiste, concernant les stratégies de la société capitaliste de créer pour les individus l'illusion d'existence et d'expression libres, nous préférons garder un certain espoir que même à l'époque du cybercapital, le cinéma pourrait encore rester un « acte de résistance » et servir à l'avancement des idées. Ceci est une question de choix, personnel et subjectif. Car la liberté n'est pas d'avoir le droit d'une existence « libre » dans le cercle fini d'un système. C'est surtout le droit de pouvoir changer ce système en question. Sans violence.



CHAPITRE IV  
ENTRACTE MÉTHODOLOGIQUE  
LIRE ATTENTIVEMENT OU LIRE DE PRÈS? COMMENT VOIR UN TEXTE  
ET LIRE UN FILM

*True choice is dilemma. It occurs in two situations. First, a choice between irreconcilable goods... [...] ... Second, a choice between the lesser of two evils... McKee, Story (1997)*

Dans cette recherche nous avons opté pour une méthodologie d'analyse de contenu, créée pour l'analyse des œuvres littéraires, en faisant aussi appel à une approche spécifique destinée à l'analyse de scénarios. Nous avons adapté les deux à nos besoins et nous les utilisons partiellement et sous certaines conditions. La première méthodologie dont il s'agit s'appelle la *Lecture attentive* ou *rapprochée* (ou bien *Close Reading* en anglais), telle qu'elle a été formulée par John Crowe Ranson et les *Nouveaux Critiques* (*The New Critics*) des années 30 et 40. Elle nous permet de lire un *texte médiatique*, tel qu'un film et d'analyser ses aspects narratifs, conceptuels et formels en même temps. La deuxième est une méthodologie d'analyse de scénarios, qui est utilisée habituellement dans le processus de sélection de contenu pour les besoins de la production cinématographique. Elle se concentre sur l'histoire et le *storytelling*, c'est-à-dire la façon dont elle est racontée, ce qui permet de voir et analyser en profondeur la structure dramatique du film avant qu'il soit produit. Nous utilisons une synthèse de cette méthodologie, dans la version décrite par Robert McKee dans la partie finale de son livre *Story*. Étant donné le grand nombre de similarités entre ces deux approches méthodologiques, dans notre travail nous traversons régulièrement les frontières entre elles, sans explicitement l'annoncer.

#### 4.1 Voir un texte

Le mouvement des *Nouveaux Critiques* naît aux États-Unis dans les années 20 et à part John Crowe Ransom et ses étudiants Allen Tate, Cleanth Brooks et Robert Penn Warren, ses plus grands noms de références sont aussi T.S. Eliot et I.A. Richardson.

La *lecture attentive* est une forme de lecture en profondeur, qui consiste en : étude détaillée de l'œuvre, sa décomposition méthodique et son analyse à plusieurs niveaux. L'objectif fondamental de cette méthodologie est d'atteindre de cette manière la *valeur objective* de chaque œuvre, et de déterminer et définir cette *valeur objective* de manière claire, logique et en prenant en compte le moindre détail de l'œuvre, disponible à l'analyse.

Sans être adeptes d'une philosophie particulière, les *Nouveaux Critiques* partagent l'opinion que les grands textes (dans notre cas – des textes littéraires et des films en même temps), possèdent des qualités communes et il suffit de les déceler, pour distinguer le bon du mauvais, l'important de l'insignifiant, la vérité de l'illusion, d'où vient la logique de la *valeur objective* et l'aspiration d'avoir un jugement *objectif et définitif*, à voir *absolu*. De cette manière, les *Nouveaux Critiques* cherchent à trouver et à déterminer un échantillon de critères neutres et valides pour chaque œuvre analysée, permettant d'établir un système d'évaluation, qui sera maximalelement objectif et totalement indépendant du goût subjectif, d'où vient aussi leur croyance absolue dans le texte (l'œuvre) lui-même, dont les qualités ne doivent pas dépendre ni du moment ni du contexte de sa création. D'après les *Nouveaux Critiques*, si un texte possède une vraie *valeur objective*, il doit être valable, important et signifiant pour ses lecteurs contemporains de la même manière dont il le sera pour ses lecteurs dans le futur. Tout est dans le texte et rien ne doit être dans le contexte.

Dans le cas de la *Critique de la violence*, ces critères nous paraissent totalement satisfaisants, étant donné la valeur actuelle de cette œuvre, mais en ce qui concerne les films de notre corpus, cette exclusion du contexte a été une des raisons majeures pour nous d'adopter cette partie de la méthodologie de la *lecture attentive* sous conditions, car dans notre recherche le contexte de création de chaque œuvre filmique est en corrélation directe avec ses idées et son message et, pour nous, ce refus de prendre en compte le contexte (car il n'enrichit de rien le texte) est inacceptable. Cette contextualisation nous est aussi nécessaire dans l'optique de notre proposition que les films choisis sont parallèlement des représentations des cercles de la *violence cyclique* finis en eux-mêmes, mais dans la totalité de leur choix et notamment à cause de leur contextualité, ils représentent aussi le cercle de la *violence cyclique* d'une époque entière, celle du capitalisme.

Voilà pourquoi nous sommes intéressés à adapter la méthodologie spécifique d'analyse en profondeur de la *lecture attentive* à notre travail, mais en faisant comme accord préalable une critique de la pratique d'exclusion du contexte de création, en la détournant dans le sens opposé de sa définition et utilisation initiale. De cette manière, nous la transformerons en approche spécifique, qui nous sera très utile.

D'ailleurs, pour mieux argumenter notre démarche de choix et adaptation de cette méthodologie, nous présenterons tout d'abord les trois pratiques, considérées comme essentielles par les *Nouveaux Critiques*, notamment, l'*anti-intentionnalisme*, la *dé-contextualisation* et l'*abstraction des résultats*.

La première pratique, nommée *anti-intentionnaliste*, consiste au refus des *Nouveaux Critiques* de prendre en compte et d'essayer d'analyser l'intention de l'auteur pendant le travail critique sur son œuvre. Nous sommes d'accord avec la thèse des *Nouveaux Critiques*, qu'analyser des intentions sera un procès très subjectif et complexe (voire impossible) à réaliser. Nous acceptons pleinement cette pratique et nous essaierons toujours de nous diriger au maximum vers une *objectivité possible*,

de chaque œuvre analysée, mais sous condition que nous resterons toujours *subjectifs*. Même si nous considérons que la vraie recherche sur le sujet, qui nous intéresse, sera de voir la dystopie comme un résultat critique, plutôt qu'une démarche intentionnelle, nous sommes persuadés que le résultat final de notre analyse sera toujours subjectif, car chaque *lecture attentive* est plus au moins un processus subjectif. Nous sommes également persuadés que la pratique *anti-intentionnaliste* demande une certaine souplesse, car même si très souvent un résultat dans la création d'art n'est pas nécessairement le fruit d'une intention, mais plutôt d'un processus intuitif et inconscient, dans le cas de certains concepts dystopiques, qui font l'objet de notre recherche, il y a toujours une force conceptuelle de leurs auteurs, qui est intentionnelle et qui parfois mérite d'être soumise à un effort analytique, car elle définit leur résultat final. Surtout dans le cinéma, où l'intentionnalité (artistique, idéologique, esthétique et parfois purement artisanale au niveau visuel) fait partie indissociable du travail créatif (narratif et formel).

Détourner la deuxième pratique des *Nouveaux Critiques*, celle de ne pas prendre en compte le contexte et les faits historiques de la création d'une œuvre, est la plus grande modification que nous avons amenée dans notre travail. Nous considérons la relation entre texte et contexte comme essentielle pour notre méthodologie. Les *Nouveaux Critiques* considèrent les faits historiques et les questions sociales et politiques comme inutiles et même contre-productives dans l'étude d'un texte, ce qui n'est pas du tout le cas dans notre travail, particulièrement sur les œuvres filmiques. Au contraire, texte et contexte (c'est-à-dire l'œuvre et les conditions historiques, politiques et sociales de sa création) seront pris également en considération, car notre objectif n'est pas d'obtenir un résultat critique décontextualisé. Dans notre cas, l'analyse d'un film n'est pas la tâche ultime, c'est plutôt l'outil de « voir l'invisible » et la « matière noire » de la violence. Dans ce sens, pour revenir à Slavoj Žižek, nous considérons le cinéma dystopique plutôt comme un dispositif analytique (en ayant la liberté d'expression d'idées et de



visualisation de concepts critiques), à travers lequel nous pourrions trouver les réponses aux questions qui nous dérangent. Ceci ne peut pas se faire d'une manière abstraite, ni seulement et uniquement au nom d'un art absolu. Voilà pourquoi dans notre cas, le texte médiatique, c'est-à-dire les films, seront toujours et sans exception analysés dans un contexte de création particulier – historique, politique, social, économique, médiatique, etc.

Modifier la troisième pratique des *Nouveaux Critiques*, celle de ne pas prendre en compte les résultats d'une œuvre auprès de ses lecteurs et spectateurs et d'analyser objectivement et uniquement l'œuvre elle-même, n'est pas important dans notre cas, même si le cinéma en tant qu'art et industrie est fortement dépendant des résultats artistiques et économiques des œuvres filmiques. Nous préférons rester concentrés sur le contenu, car comme nous allons le voir plus tard dans notre travail, à sa première *Metropolis* de Fritz Lang a été très mal accueilli par la critique, le milieu cinématographique et le public en même temps. Le résultat du box-office étant d'environ 75 000 marks, cela veut dire que le film a réalisé environ 1.5% de recettes par rapport à son budget au moment de sa sortie. Ce sont des paramètres inouïs pour notre perception actuelle sur le cinéma et l'industrie des images en mouvement de nos jours et il s'agit de la plus grande superproduction allemande à l'époque.

En même temps, il a eu une énorme influence sur le cinéma du futur. Est-ce que c'est le résultat qui doit être analysé et, si oui, lequel? Celui à sa première, ou celui de son influence sur le cinéma mondial du futur? En ce qui concerne *Cosmopolis*, la situation est semblable. C'est un film qui est loin d'être considéré comme un des meilleurs films de David Cronenberg. Au contraire, *Cosmopolis* fut a été froidement accepté par la critique et par le public en même temps. Il n'est pas nommé explicitement un échec, mais il est aussi très loin d'être considéré comme un succès commercial ou artistique. Reste à voir son influence sur le cinéma du futur et en ayant l'exemple de *Metropolis*, nous pourrions toujours accepter l'hypothèse qu'un échec critique et commercial ne signifie pas obligatoirement un échec artistique ni

esthétique et peut-être il n'est pas du tout nécessaire d'analyser ce type d'information. Est-ce qu'on analyse les « résultats » de la *Critique de la violence* de Benjamin, par exemple?

Dernièrement, sans être une approche ou pratique, l'idée des *Nouveaux Critiques* selon laquelle toute grande œuvre est toujours complexe, nous paraît cohérente dans le cas de notre travail, car un film possède cette complexité dans son ensemble de forme, contenu et processus de création, en restant toujours l'expression d'une vision éthique et critique, et nous considérons aussi chaque œuvre, littéraire ou filmique, comme une prise de position. Nous essayerons toujours de prendre en considération cette complexité en question autant que possible.

#### 4.2 Quelques définitions – texte médiatique, lecture, représentation, conflit dramatique

Nous sommes persuadés que de cette manière la partie de la *lecture attentive*, que nous utiliserons, ainsi que les approches que nous avons adoptées suite aux modifications que nous avons amenées, peuvent s'adapter pleinement aux études cinématographiques, dans lesquelles nous nous inscrivons, et aux travaux d'analyse sur des *textes cinématographiques et médiatiques*. Étant donné l'importance que nous prêtons au contexte, nous allons rester plutôt dans le cadre d'une recherche *diachronique*, c'est-à-dire analyser l'évolution d'un langage cinématographique spécifique (celui du cinéma dystopique), à travers les différentes époques du XXe et du XXIe siècles, au lieu d'utiliser une approche *synchronique* et de nous concentrer uniquement sur les caractéristiques linguistiques de ce *texte cinématographique* (ou *médiatique*) qui se réfèrent à une époque spécifique et limitée.

Il y a plusieurs opinions différentes sur la définition d'un *texte*

*cinématographique* et un nombre extrêmement large en études cinématographiques. Une des interprétations possibles à laquelle nous allons nous pencher dans ce travail est la définition établie par Jim Bizzocchi et Joshua Tanenbaum dans leur travail *Bien lu (Well Read)* (2011) :

« Ainsi, un texte doit être compris comme une gestalt de médium et de message. » (Bizzocchi & Tanenbaum, 2011)

Cette définition, qui confirme l'unité entre le dispositif et le narratif dans le cinéma, nous permettra d'utiliser la *lecture attentive*, dans le cadre de l'analyse d'une représentation symbolique, telle qu'un film.

Dans le cadre de notre recherche, la *lecture attentive* sera une exploration des nombreuses voies dont un *texte médiatique* peut créer du sens. En même temps, elle nous permettra de décortiquer en profondeur les messages et les codes d'une œuvre d'art médiatique, tel qu'est le cinéma.

« Par l'acte d'une interrogation et d'une explication, un chercheur peut utiliser la méthode pour excaver des qualités cachées d'une œuvre. » (Bizzocchi & Tanenbaum, 2011)

La *lecture attentive* est un acte complexe, qui nécessite en même temps une activité rationnelle, de l'imagination et de la création. C'est une méthodologie qui nous permet aussi de transformer la contribution symbolique, représentative et narrative d'un film en sens, messages et idées, ce qui sera très pertinent et utile pour notre analyse de la manière allégorique et métaphorique dont le cinéma dystopique nous transmet ses messages.

Dans notre travail la *lecture attentive* sera vue en même temps comme un acte destructif et créatif. Elle va inclure la décomposition d'une œuvre cinématographique pour découvrir le mode de son fonctionnement et de transmission de ses messages, qui ensuite créent chez les spectateurs leur propre sens et leur permettent de développer leurs propres idées. De cette manière, la prise de position qui nous

intéresse chez les auteurs mène aussi vers une prise de position chez les spectateurs, un processus qui nous amène vers l'énoncé de Deleuze, concernant la capacité d'une œuvre d'art d'être toujours un acte de résistance. Quelqu'un peut s'opposer avec la thèse qu'il est peut-être inutile d'attribuer un rôle pareil à un art, qui sert plutôt au divertissement. À un argument pareil, nous essayerons de répondre avec l'argument que la résistance n'exclut pas du tout le divertissement et ici nous attribuons une importance particulière au cinéma comme une forme d'art très populaire.

#### 4.3 Lire un film

Un des éléments essentiels des formes variées du récit et de la narration dans la tradition de la dramaturgie occidentale (à voir la dramaturgie originaire de la Grèce ancienne), c'est la figure du Mal, incarnée par les forces antagonistes, auxquelles le protagoniste doit faire face pour remédier à un problème concret de la situation représentée, dont les conséquences sont lourdes pour le protagoniste et pour sa cause en cas d'échec de ses efforts. De cette manière, le combat, mené par le protagoniste, crée de la tension chez les spectateurs, qui s'attendent à une résolution positive pour le protagoniste et sa cause. La structure dramaturgique, basée d'habitude sur 3 ou 4 actes de récit, utilise en général un mécanisme de communication avec le spectateur, pour l'engager à tous niveaux dans le sujet. Tout d'abord, il est nécessaire de créer une relation émotive avec le protagoniste, un engagement, qui mène souvent le spectateur vers une identification avec le héros et sa cause. Ensuite, le protagoniste est forcé par les circonstances de passer par des situations de plus en plus difficiles et de faire face à des forces antagonistes, particulièrement dangereuses, pour passer par une crise majeure et arriver à la troisième étape du récit – la résolution. Cette résolution, qui peut être positive ou négative pour le protagoniste, mène le spectateur vers la catharsis, la purification.



Dans cette même tradition, il y a sept conflits principaux, qui ont été établis au long de l'histoire en tant que luttes avec les forces du Mal (c'est-à-dire les forces antagonistes) et qui sont enseignés comme archétypes dans la création d'une œuvre dramatique du théâtre ou du cinéma :

1. Homme contre homme
2. Homme contre lui-même
3. Homme contre nature
4. Homme contre surnaturel
5. Homme contre foi / dieu / religion
6. Homme contre société / environnement
7. Homme contre machines et technologies

D'après notre compréhension de la structure dramaturgique des films, qui nous intéressent, deux de ces conflits peuvent être vus comme des conflits, largement utilisés dans la structure du cinéma dystopique – « Homme contre surnaturel » et « Homme contre machines et technologies ». Après une réflexion sur les films analysés, nous avons décidé d'inclure aussi l'archétype « Homme contre société / environnement », qui initialement était exclu de notre analyse de la violence systémique, mais sous condition de faire toujours une différence très claire entre *société* et *système* pour les besoins de notre travail. De cette manière dans notre cas cet archétype sera plutôt vu comme « Homme contre système ». Dans le cadre du concept benjaminien, cela peut se traduire comme « Grand Criminel contre Ordre Juridique » et dans le cadre du concept de Zizek l'équivalent serait « Violence Subjective contre Violence Systémique ».

Comment allons-nous unir l'approche méthodologique de la *lecture attentive* avec une autre approche spécifiquement destinée à l'analyse d'un scénario et d'un film? Notre proposition est simple – par l'utilisation dans la *lecture attentive* de deux filtres, c'est-à-dire deux lentilles analytiques, composées d'éléments spécifiques, issus des champs essentiels du *storytelling* (l'art de raconter une histoire) et du *screenwriting* (l'art de l'écriture de scénario d'un film). Dans notre *lecture attentive* et pendant le processus d'immersion dans un texte (littéraire ou médiatique), nous utiliserons ces deux filtres, que nous appellerons *narratif* – celui des *éléments de l'histoire* (le *storytelling*), et *formel* – celui des *principes essentiels de design* de l'histoire.

Dans le groupe des éléments, faisant partie du *filtre narratif*, nous incluons la *structure*, le *genre*, les *personnages*, l'*événement déclencheur*, le *conflit principal*, les *trois actes* et le *message principal*.

Les éléments du *filtre formel*, celui qui se rapporte vers les principes de modélisation d'une histoire, sont le *plot* et la *complication du conflit* (*Progressive Complications*), le *choix d'antagonisme* et le *type de contenu*, la *construction des trois actes*, la *construction des scènes*, la *construction des moments forts* dans chaque scène (*Beats*), ainsi que la *construction de la crise*, la *culmination* et la *résolution* (*Crisis, Climax, Resolution*).

L'utilisation de ces deux filtres s'inscrit naturellement dans le processus de la *lecture attentive* et nous permettra d'avancer en respectant un niveau significatif de persistance, consistance et cohérence au cours de notre recherche et à travers la lecture de textes littéraires et médiatiques, relativement lointains du point de vue du contexte historique de leur création, mais proches dans le traitement du sujet, qui nous intéresse.

Le chapitre suivant, consacré à *Metropolis* de Fritz Lang et à la *violence mythique* fondatrice du pouvoir, nous permet de voir comment cette méthodologie,

que nous avons créée en unifiant la *lecture attentive* avec les deux filtres analytiques nous donnera la possibilité d'observer et analyser la *violence cyclique* par le biais d'un texte médiatique, tel qu'un film.

CHAPITRE V  
DEUXIÈME ACTE  
(CONFLIT PRINCIPAL, OPPOSITION, CRISE)  
LA VIOLENCE CYCLIQUE DANS TOUS SES ÉTATS. ENTRE LA VIOLENCE  
MYTHIQUE DE *METROPOLIS* ET L'EXPIATION DE *COSMOPOLIS*

Generally, a three-act story requires four memorable scenes: the Inciting Incident that opens the telling, and an Act One, Act Two, and Act Three Climax.  
McKee, *Story* (1997)

Un deuxième défi dans notre travail, après celui du choix et de la constitution de méthodologie, nous a conduits vers la sélection d'un corpus restreint de films dystopiques. Cette sélection nous a donné ultérieurement une base de réflexion sur la *violence cyclique* dans la *société contemporaine*.

Notre choix de films dystopiques initial, tel qu'il est énuméré dans notre filmographie étant trop vaste, nous avons décidé après le visionnement de tous ces titres de nous restreindre aux œuvres suivantes : *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut, *1984* (1984) de Michael Radford, *Brésil* (1985) de Terry Gilliam et la première partie de *La Matrice* (1999) des frères Wachovski, *Les fils de l'homme* (2006) d'Alfonso Cuarón.

Dans ce travail, nous revendiquons la thèse que le cinéma dystopique en tant que critique politique et esthétique est toujours la représentation symbolique d'une époque entière ou bien d'un cycle de violence dans un contexte historique défini. Dans le cas de notre recherche, c'est l'époque du début du XXe siècle au début du XXIe siècle. Pour cette raison, ainsi que pour les raisons déjà expliquées dans notre méthodologie, et plus spécialement le besoin d'analyser un texte cinématographique



dans le contexte de sa création, nous avons divisé notre corpus de films en trois parties, chacune correspondant à un des *cycles* de violence dans notre concept des triumvirats, déjà établi à la fin de notre cadre théorique.

Parallèlement, dans l'optique de notre proposition que le cinéma possède la force de représenter l'invisible et sur la base du concept lacanien de *Réel* et *réalité*, qui est aussi le fondement de notre travail sur l'idéologie, dans chaque *cycle* historique de *violence cyclique*, nous avons essayé de définir précisément le *Réel* et la *réalité*, par le biais de leur représentation dans le cinéma dystopique.

### 5.1 Premier cycle – *Metropolis* et le fondement d'un nouvel ordre juridique (système)

« The *Inciting Incident* radically upsets the balance of forces in the protagonist's life. » (McKee, 1997, p. 189)

Dans une perspective historique, ce *cycle* dans la société contemporaine commence au XIX<sup>e</sup> siècle, avec le nouveau modèle sociopolitique, le capitalisme. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, nous observons aussi le fondement d'autres ordres juridiques, ceux des régimes totalitaires, dont les plus connus aujourd'hui sont le nazisme allemand et le communisme soviétique. Notre intention n'est pas de découvrir les différences entre ces systèmes différents, car ces différences ne changeront guère notre concept fondamental, celui de la *violence cyclique* comme fondement de l'évolution sociale.

Dans cette première époque, le *Réel* est la *violence mythique*, fondatrice de droit, dont la traduction en tant que *réalité* est la lutte des classes. Le premier film dystopique qui fait partie de notre travail est *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, qui décrit la vie dans une société, divisée en deux - une ville haute, habitée par l'élite, ayant le pouvoir, et une ville basse, où les travailleurs font fonctionner la ville et sont

opprimés par la classe riche, qui dirige le système. D'ailleurs ce film, à part de représenter le fondement de l'ordre juridique du capitalisme, fait des allusions aussi à l'instauration d'un des régimes totalitaires, le nazisme, qui sera au pouvoir seulement quelques années plus tard.

Dans ce film, nous allons découvrir les concepts et les idées du « taylorisme », la mécanisation de la société et le cauchemar industriel, l'expressionnisme, le contexte historique de la république de Weimar, l'apparition du national-socialisme en Allemagne et certains éléments qui peuvent être liés à l'établissement du régime communiste en Union Soviétique. La *violence systémique* dans le film de Lang est encore liée au concept marxiste de la lutte des classes, représentée dans l'image des deux mondes. Les machines sont encore contrôlées par des êtres humains et la mécanisation de la société n'est pas la force antagoniste principale comme c'est le cas de plusieurs concepts dystopiques ultérieurs.

*Metropolis* (1927) de Fritz Lang a été inspiré par le voyage de ce dernier aux États-Unis en 1924 pour la première de son film précédent, *Die Nibelungen*. Ce voyage, fait en compagnie d'Eric Pommer, le président des studios allemands UFA (Universum Film AG), a eu aussi comme mission de prendre des contacts et d'échanger d'expérience avec les studios américains de production cinématographique, tels que Warner Brothers, Universal et United Artists. Lang s'intéresse personnellement à apprendre plus sur les technologies et le système de production aux États-Unis, qui depuis les années 1920 avait renforcé sa présence en Europe, grâce à sa vision industrielle, son marketing agressif, sa distribution de plus en plus grandissante, ainsi que le « star system », qui a déjà créé des idoles au niveau mondial. Certainement l'objectif commun de Lang et de Pommer a été de trouver les chemins de revitalisation et commercialisation de l'industrie cinématographique allemande, mais en même temps la rencontre du réalisateur avec l'image de Manhattan a été aussi une source puissante d'inspiration, dont le résultat est un des chefs-d'œuvre du cinéma mondial, le long métrage *Metropolis*, considéré comme le

premier grand film de science-fiction, qui a tracé des thèmes et des techniques de représentation qui vont marquer le cinéma mondial du futur.

Le tournage de *Metropolis* débute le 22 mai 1925 et se termine le 30 octobre 1926. Ce tournage, qui dure 311 jours et 60 nuits est très exigeant, difficile et coûteux. Environ 620 000 mètres de pellicule ont été utilisés, contre 4 189 mètres de la version finale après le montage, soit un ratio d'environ 1 :148. Cette caractéristique démontre la liberté dont a disposé Fritz Lang pour la production de son film (un ratio moyen dans la production d'un film sur pellicule est d'habitude de 1 :10 à 1 :20 entre la longueur du négatif utilisé et celle de la version finale). Dans cette superproduction, qui a coûté environ cinq millions de marks, environ 750 comédiens ont été engagés pour les petits rôles, ainsi qu'environ 25 000 figurants, y compris 500 enfants. Tous ces paramètres sont de taille impensable aujourd'hui, même pour les plus grandes productions hollywoodiennes.

Le 10 janvier 1927, *Metropolis* est projeté pour la première fois au cinéma UFA Palast am Zoo à Berlin. À ce moment il dure 153 minutes. Cette version européenne n'est jamais projetée aux États-Unis, car le distributeur américain Paramount Pictures a décidé bien avant (en décembre 1926 plus précisément) de raccourcir le film pour l'adapter à une logique américaine plus commerciale. Le dramaturge Channing Pollock, qui est chargé des modifications pour le marché américain, apporte des changements significatifs, y compris dans les noms des personnages, qu'il remplace avec des noms plus anglo-saxons. Il effectue des changements aussi dans les cartons entre les scènes, pour les rendre plus compréhensibles dans l'ensemble des changements apportés. Ici, il est correct de noter que les changements apportés par les Américains sont purement commerciaux et artistiques sans aucune censure de caractère politique. Le fait que les Allemands (la société UFA, qui est le producteur du film) acceptent ces changements et décident d'exploiter ultérieurement la version américaine, exclut l'hypothèse que le film a été modifié à cause de certaines suggestions politiques, liées au nazisme, dont il a été

souvent critiqué ultérieurement. Même si le réalisateur lui-même n'apprécie pas l'intervention américaine au niveau du montage final, pendant environ 60 ans, *Metropolis* a été distribué dans la version de Paramount Pictures. Dans les années 70, les Russes essaient de restaurer une version plus complète du film en utilisant les archives de la République Démocratique Allemande. Dans les années 80, quelques autres versions, parmi lesquelles celles de l'historien de cinéma Enno Patalas et du compositeur Giorgio Moroder. Ces versions, avec des modifications différentes, mais toujours éloignées de la version d'origine, suivent jusqu'à 2008, quand une ancienne copie du distributeur argentin (tirée du négatif allemand original, sans l'intervention américaine) a été découverte au Musée du cinéma de Buenos Aires. Suite à la restauration, entreprise par la Fondation Friedrich Wilhelm Murnau, aujourd'hui nous disposons d'une version qui pour l'instant peut être considérée comme la plus fidèle à l'original de Fritz Lang, étant considéré comme perdu après le montage américain. Dans cette optique, nous voudrions affirmer qu'une analyse comparative entre les différentes versions du film ne fera en aucun cas partie de notre travail, car le sujet qui nous intéresse (la représentation de la violence systémique) ne demande pas une telle approche, étant donné que le résultat n'amènera pas d'effet significatif pour nos besoins.

Ce qu'il faut cependant noter ici, c'est le fait ind disputable que *Metropolis* a une carrière exceptionnelle et de très longue durée dans l'histoire du cinéma mondial, clairement divisée en deux périodes, et sa deuxième exploitation et mise en marché, qui s'est effectuée environ un demi-siècle après sa première, est marquée d'un succès commercial et artistique incomparable à sa première. Ainsi que l'influence que le film a eu sur la cinématographie mondiale pendant sa « deuxième vie ».

Malgré cet accueil très froid du public et de la critique à sa première, ainsi que les commentaires très négatifs vis-à-vis de son contenu et de son narratif, l'aspect formel innovant et l'audace dans sa création sont notés par certains, y compris par un jeune critique de cinéma (en ce moment) espagnol, nommé Luis Buñuel :



« ... Mais, si à l'anecdote nous préférons le fond « plastico-photogénique » du film, alors *Metropolis* comblera tous les vœux, nous émerveillera comme le plus merveilleux livre d'images qui se puisse composer... [...] ... Mais en revanche, quelle enthousiasmante symphonie du mouvement!... [...] ... Otto Hunte nous anéantit avec sa vision colossale de la cité de l'an 2000. Elle pourra être fausse, et démodée même, si l'on considère les dernières théories sur la cité de l'avenir; mais du point de vue de la photogénie, inégalable restent sa force émotive, sa beauté inédite et surprenante, d'une technique si parfaite qu'elle peut souffrir un examen prolongé sans qu'un instant ne se devine la maquette » (L. Buñuel dans *Gaceta Literaria*, Madrid, 1927-28, cité par Lotte Eisner dans son livre *Fritz Lang*, 1988, p.103)

Cette « plastico-photogénie » du film, créée par Lang et son département artistique (Otto Hunte, cité par Buñuel dans son article, mais aussi Erich Kettelhut, Walter Schultze-Mittendorf, Karl Vollbrecht et Edgar G. Ulmer), ainsi que ses directeurs de la photo Karl Freund, Günther Rittau et Walter Ruttmann, sont une des caractéristiques les plus significatives de *Metropolis*, qui a servi comme référence et source d'inspiration à de nombreux cinéastes et réalisateurs de sa création à nos jours. Cette influence formelle, dont les sources doivent être cherchées dans l'expressionnisme allemand des années 20, a joué un rôle formateur pour le cinéma de science-fiction dans les décennies à venir. Les approches, les inventions et les techniques visuelles de *Metropolis* sont facilement détectables dans des innombrables œuvres audiovisuelles, y compris des films populaires comme *Superman*, *Batman*, *Blade Runner*, *The Fifth Element*, *2046*, jusqu'à l'industrie des clips de musique de Pink Floyd, Madonna, Wax Tailor et Queen, en passant par le design de plusieurs jeux vidéo (*Final Fantasy*, *BioShock*, etc.).

D'où vient cette force de l'aspect formel du film de Fritz Lang? Pour répondre à cette question, nous devons peut-être retourner environ 70 ans en arrière et nous référer de nouveau au contexte de sa création.

Ce qui nous intéressera toujours dans notre exploration, c'est d'analyser dans l'aspect visuel, narratif et conceptuel du film, la représentation des différents types de violence. Dans cette perspective *Metropolis* s'inscrit dans un courant d'art formel,

qui correspond au sentiment grandissant d'inquiétude et de crise, palpable dans le monde occidental des années 1920 et plus spécifiquement dans le contexte historique de la République de Weimar à l'époque pré-nazie, qui se caractérise par une crise autant économique que morale.

Un taux de chômage énorme, malgré les plans d'industrialisation, la criminalité abondante et la montée des idéologies d'extrême droite sont les acteurs principaux du théâtre social, politique et économique du pays. Misère humaine, pauvreté et désespoir, à côté du luxe, basé sur la spéculation financière, la prostitution et la drogue, complètent l'image dans toutes les sphères de la société allemande. Cette dépression sociale et morale servira aussi à l'émergence et à la force grandissante d'une vitesse extrême de l'expressionnisme allemand dans toutes les formes de l'art, la littérature, la peinture, le théâtre, ainsi que le nouveau médium, qui prend vite sa place – le cinéma. Le terme expressionnisme a été largement utilisé pour définir des approches formelles très variées, mais d'une manière générale l'expressionnisme représente un courant de l'art, qui se distingue par son *pathos* expressif et par un mode de représentation qui est fondé sur une forte distorsion de la réalité et qui s'oppose principalement à l'impressionnisme. De cette manière, le terme expressionnisme est utilisé en même temps pour délimiter une période spécifique dans l'histoire de l'art (à partir de 1910 jusqu'à 1925), ainsi que pour définir un style de représentation distingué, dans toutes les formes d'art, ainsi que dans le cinéma, qui ne cherche pas à représenter une réalité objective, mais se concentre plutôt sur l'expérience subjective de la dimension expressive des sujets et des objets qu'il traite. Au cinéma, il se manifeste essentiellement à travers des approches formelles, très souvent provenant des autres arts de l'époque et dont l'objectif est le plus souvent de trouver le meilleur « effet d'image » en tant que composition, construction, style et mouvement dans la suite de plans d'un film, pour arriver grâce à cette approche formelle à une expression chargée de sens et d'atmosphère dramatique en même temps.



De cette manière, l'expressionnisme, se construisant dans un contexte social complexe et s'instituant auprès des couches populaires de la société, réussit à actualiser des thèmes basés sur le macabre et le romantique en même temps et de devenir un miroir déformant de l'âme d'un peuple, déchiré par la crise sociale, économique et morale de l'époque. Le cinéma prend sa place dans ce courant artistique, avec sa quête permanente de l'invisible, c'est-à-dire les mouvements de l'âme humaine. L'expressionnisme naît dans une époque violente, qui nécessite et qui nourrit une expression artistique à la recherche d'une puissance créative et esthétique, autant dans sa forme que dans son narratif et ses messages.

*Metropolis* n'en fait pas exception. Sa grandeur formelle, qui est presque violente dans les images de l'usine, du monde souterrain et des ouvriers marchant en lignes et en cadence, les scènes d'eau, de feu et de destruction, les jeux des lumières, le rythme des scènes de l'inondation du monde souterrain et la représentation du danger mortel pour les enfants (symbole du futur) sont encore impressionnants et effrayants aujourd'hui. Avec ses codes expressifs, formels et symboliques, *Metropolis* réussit à représenter des idéologies (marxiste, tayloriste, nazie), des phobies (des machines, des robots et de l'intelligence artificielle, de l'apocalypse et du Dernier Jugement), des folies collectives, caractéristiques des régimes totalitaires du futur (nazi, communiste) et tout ceci dans un film muet, dont le sujet est mélodramatique dans son narratif, malgré sa richesse des concepts représentés (intentionnellement ou intuitivement).

*Metropolis* est composé par trois parties qui, à un certain niveau, ressemblent à trois actes, malgré que, structurellement, il y a une grande différence entre ce film de Fritz Lang et la structure classique, adoptée au cinéma au cours du XXe siècle sur la base de l'héritage classique du roman et du théâtre, ainsi que sur une base théorique, dont les origines se trouvent en Grèce Ancienne et dans les ouvrages de Platon et Aristote.

La structure de *Metropolis* comporte: *Auftakt*, durant 66 minutes, *Zwischenspiel*, durant 28 minutes et *Furioso*, durant 52 minutes. L'action se déroule dans une ville fictive du futur, nommée *Metropolis*, qui est divisée en deux parties – la ville haute de l'élite de la société, qui vit dans le luxe et la richesse, et la ville basse de la classe ouvrière, qui mène une existence minable et pauvre, pour servir les machines, qui produisent les richesses de cette société strictement hiérarchisée.

Au début du film, Maria, une des deux protagonistes, qui représente la classe ouvrière, emmène clandestinement un groupe d'enfants dans la ville haute, pour voir la vie de l'élite. Bien sûr cela crée un conflit avec les représentants de l'élite, mais c'est aussi l'occasion de rencontrer Freder, le fils du patron de *Metropolis*, qui tombe amoureux de la jeune fille et de cette manière assume le rôle de l'autre protagoniste du film. Quand Maria est forcée de retourner dans la ville basse, Freder descend pour la retrouver et de cette manière découvre la vie de la classe ouvrière. Par hasard il observe le travail d'un des ouvriers épuisé des efforts de servir sa machine et devient ainsi le témoin d'une catastrophe horrible et de l'apparition du Moloch (la machine M), dont de nombreux ouvriers deviennent des victimes.

Quand Freder remonte à la ville haute, il essaie de discuter de ce qu'il a vu avec son père Fredersen, le dirigeant du *Metropolis* entier, ce qui déclenche l'intrigue et le conflit principal du film, dans lequel nous observons la représentation du premier cycle de la *violence cyclique* – le fondement de l'ordre juridique du capitalisme par la *violence mythique*.

Fritz Lang, lui même est cependant critique à propos de son film. Il est certainement intéressant de connaître son propre avis sur le message de son œuvre :

« J'ai souvent déclaré que je n'aimais pas *Metropolis* et cela parce que je ne peux pas accepter aujourd'hui le leitmotiv du message dans le film. Il est absurde de dire que le cœur est l'intermédiaire entre les mains et le cerveau, c'est-à-dire, bien sûr, l'employé et l'employeur. Le problème est social, et non moral. » (Fritz Lang, Cahiers du cinéma, #179, 1966)



Ce leitmotiv, que « le cœur est le médiateur entre les mains et le cerveau », qui est annoncé au début et rappelé à la fin du film, est certainement un message simpliste et naïf, mais significatif en même temps pour les valeurs et les idées de son époque. D'ailleurs ce message est une des raisons principales de la plupart des accusations d'idéologie pro-nazie vis-à-vis du film de la plupart de ces critiques. Dans son livre *De Caligari à Hitler. Une histoire du cinéma allemand 1919-1933* (1987), Sigrfried Kracauer ira jusqu'à revendiquer que :

« ... l'appel de Maria pour la médiation du cœur entre la main et le cerveau aurait pu être formulé par Goebbels » (Kracauer, p. 180)

Kracauer compare directement la morale de *Metropolis* avec un discours du ministre de la propagande, prononcé en 1934 à Nuremberg, dans lequel il dit que « le pouvoir fondé sur le fusil peut être une bonne chose : néanmoins, il est beaucoup mieux et beaucoup plus agréable de gagner le cœur du peuple et de le garder ».

Notre objectif ici n'est pas d'entrer en polémique directe avec ces accusations et critiques, même si nous considérons que les faits historiques contredisent, au moins partiellement, une telle théorie. Tout d'abord, Fritz Lang étant le fils d'une mère juive (même si convertie ultérieurement au catholicisme), aurait eu des difficultés à accepter même partiellement l'idéologie nazie. Ensuite nous ne pouvons pas ignorer le fait qu'il quitte l'Allemagne presque immédiatement après la victoire du parti national-socialiste et la prise du pouvoir par Hitler. En 1934, un an après l'instauration au pouvoir d'Adolf Hitler et après son divorce avec Thea von Harbou, Fritz Lang s'exile tout d'abord à Paris et ensuite aux États-Unis. Bien sûr, son ex-femme, qui est en même temps auteure du roman et co-scénariste du film, aurait pu influencer son mari sur certains aspects idéologiques de l'œuvre, mais il n'y a pas vraiment de preuves qu'elle-même avait commencé à sympathiser avec les nazis avant le début des années 30. En effet, elle se joint au parti national-socialiste en 1932, c'est-à-dire 5 ans après la sortie du film. En même temps, après son divorce avec Fritz Lang, Thea von Harbou maintient une relation intime cachée avec un

homme de couleur et d'origine indienne, ce qui est complètement inapproprié à l'idéologie nazie.

Or, comme nous avons déjà mentionné un peu plus haut, notre objectif n'est pas du tout de réfuter les allégations de certains critiques sur l'existence d'éléments de propagande pro-nazie dans le film. Nous n'allons pas non plus analyser si le film représente la lutte entre les classes ou bien la collaboration des classes, car cela signifierait de chercher des arguments pro-marxistes, pour les opposer aux critiques d'idéologie pré-nazie.

Notre but sera plutôt d'identifier et de définir le Mal, représenté dans le film, pour ensuite analyser la représentation de la *violence cyclique*, qui nous intéresse et qui est le fondement non seulement d'une société totalitaire, mais aussi de l'ordre juridique et du système du capitalisme. Dans cette optique, la société que met en scène Fritz Lang, représente plusieurs aspects totalitaires indéniables, mais en même temps elle comporte des éléments, qui pourront s'identifier aussi avec le modèle socio-économique politique et idéologique capitaliste. D'après notre définition de la dystopie, la société dans *Metropolis* représente une utopie, qui ultérieurement s'est transformée en monstre, c'est-à-dire en dystopie. C'est une société, qui a été annoncée comme idéale, mais qui ne fonctionne plus aux intérêts de tous ses citoyens et qui ainsi est devenue le champ d'opposition et de conflits. Dans *Metropolis*, la structure sociale est clairement divisée en deux – l'élite de la ville haute et les classes ouvrières de la ville basse. Ce qui fait la différence entre les deux classes, c'est leur rapport avec les machines, en tant que moyens de production et sources du bien-être de la classe supérieure et de la survie de la classe inférieure. De cette manière, le totalitarisme n'est pas assuré par un régime politico-militaire, mais par les moyens de production, ce qui renvoie directement la métaphore dans les champs des idéologies capitalistes. Cette question de la machinisation (mécanisation) de la société dans *Metropolis* est fondamentale et se rapproche directement à la question de la



financiarisation (et plus précisément du cyber – capital) de la société dans *Cosmopolis*.

Cependant, il y a une différence conceptuelle fondamentale entre les deux films et la représentation de la *violence cyclique* dans chacun. Celui qui contrôle les machines dans *Metropolis* contrôle réellement le monde. L'ordre juridique ici est clair. Cette situation nous'envoie directement vers la deuxième fonction de la *violence mythique* – la conservation de l'ordre (le système) existant. Cette question ne se pose plus dans *Cosmopolis*, car le contrôle sur le cybercapital est désormais hors de l'emprise de qui que soit.

Même sans être adeptes de la critique marxiste du capitalisme, nous pouvons voir et admettre que le conflit principal dans *Metropolis* peut être perçu comme un conflit entre les classes dans une société capitaliste. L'élite capitaliste, c'est-à-dire les exploitants et la classe des ouvriers, les exploités. En même temps, il y a plusieurs nuances qui peuvent être accordées à des visions racistes, xénophobes, antisémites et parfois purement mythologiques. Il est facile de voir Rotwang comme une visualisation exagérée des juifs malfaisants, une incarnation du rabbin, qui crée le Golem, la créature esclave, qui lui sert dans ses actions maléfiques. Sa maison entre les immeubles de la cité ressemble beaucoup aux maisons juives des ghettos européens du Moyen Âge. Dans ce sens, des lectures très variées sont possibles (et sont déjà faites depuis la sortie du film) y compris des analyses liées à des influences chrétiennes, qui semblent imprégner *Metropolis*. Le personnage de Maria porte une image religieuse à plusieurs niveaux – visuel, mais aussi idéologique, mais pour ne pas nous éloigner de notre sujet, nous allons retourner vers notre problématique essentielle et notre question principale – quel est le Mal, c'est-à-dire, quelle est l'origine de la violence systémique, représentée dans le film et de quelles façons est-elle représentée ? Au premier regard la version la plus plausible c'est que c'est la ville haute et le système mécanisé, incarné par le personnage de Rotwang (dont une des mains est remplacée par une prothèse mécanique), dont l'objectif ultime est la

répression et l'exploitation des classes de la ville basse. Cette opposition paraît comme un conflit sans réconciliation possible. La critique personnelle de Fritz Lang, qui réfute lui-même la collaboration des classes, nous mène aussi dans ce sens :

« Je suis très sévère envers mes œuvres. On ne peut plus dire maintenant que le cœur est médiateur entre la main et le cerveau, car il s'agit d'un pur problème économique. C'est pourquoi je n'aime pas *Metropolis*. C'est faux, la conclusion est fausse. » (Fritz Lang, cité par Eisner dans le livre *Fritz Lang*, 1984, p. 102)

C'est certainement une conclusion logique (celle de Lang, pas celle du film). Avec toute sa complexité formelle, esthétique et artistique, et sa naïveté de contenu et de narration, *Metropolis* représente une critique intentionnelle ou intuitive d'un système économique, tel que le capitalisme, avec toutes les interprétations formelles et conceptuelles parallèles (religieuses, idéologiques, sociales, etc.), représentées essentiellement à travers une vision expressionniste de la ville (la cité, la société) et avec un conflit principal, celui de la lutte des classes (malgré que le personnage, qui peut être considéré comme protagoniste, celui de Freder, fait initialement partie de l'élite), qui pour des raisons idéologiques finit avec un faux « happy-end », dénoncé comme impossible même par son auteur.

En analysant le premier film de notre corpus dans l'hypothèse que la *violence cyclique* est le fondement et le moteur de notre société, nous pouvons accepter cette conclusion et si nous essayons de réfléchir sur la proposition qu'en *Metropolis* nous pouvons observer directement la *violence mythique* dans l'étape de fondement d'un système, le capitalisme.

Ceci est le *Réel* du premier cycle dans le grand cercle de la *violence cyclique* de notre société, qui ensuite, dans son deuxième cycle, se dirigera vers la conservation de cet ordre et la représentation d'une *violence mythique* où *systémique* (capitaliste et totalitaire), conservatrice de cet ordre juridique, dont la *réalité* sera



traduite par les conflits et les oppositions, représentées dans les films suivants de notre corpus.

Ensuite, dans son troisième cycle, la *violence cyclique* nous amènera vers une crise dans son état sublime, qui sera représentée dans *Cosmopolis* de David Cronenberg, pour laisser la place à la *violence divine* dont le rôle est d'anéantir l'ordre (système) existant, et d'annoncer la *fin de l'histoire* avec *Les fils de l'homme* d'Alfonso Cuarón.

## 5.2 Deuxième cycle – le cinéma dystopique du XXe siècle et la conservation de l'ordre juridique (système) existant

« The second element of the five-part design is *Progressive Complications*: that great sweeping body of story that spans from *Inciting Incident* to *Crisis / Climax* of the final act. » (McKee, 1997, p. 212)

Les sept décennies entre *Metropolis* et la fin du XXe siècle délimitent une époque, marquée par des grands changements politiques, économiques et historiques. La Deuxième Guerre mondiale, la division du monde après la guerre, la lutte idéologique, la Guerre Froide, le Rideau de Fer, ainsi que l'analyse des événements après la guerre et avant la chute du Bloc Soviétique ont créé le terrain pour des concepts et projets dystopiques variés.

Comme nous l'avons déjà mentionné à la fin de notre entracte méthodologique, l'œuvre, qui a peut-être marqué le plus profondément la pensée critique et la réflexion dystopique sur notre société et son futur, et qui est devenue une référence incontournable quand il s'agit de dystopie, c'est le film *1984* (1956 et 1984).

L'œuvre littéraire de George Orwell *1984* (1949) et ses deux versions cinématographiques (celle de 1956, réalisée par Michael Anderson et celle de 1984, réalisée par Michael Radford) sont devenues la métaphore axiomatique du contrôle, surveillance et manipulation. Dans un monde, dirigé d'une manière impitoyable par un dictateur, seul un simple fonctionnaire du Ministère de la Vérité essaie de se rebeller, poussé par son amour pour une femme. À la fin il perd tout, car le système ne pardonne pas de semblables actes. Ici, à part le conflit intérieur du système contre toute forme de résistance, nous allons aussi trouver le concept des guerres extérieures, menées par le système (Océanie), qui sont nécessaires à sa perpétuation.

*Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut, basé sur le roman de Ray Bradbury, nous décrit un monde dans lequel les livres sont interdits, car ils contiennent du savoir et donnent aux hommes la capacité de réfléchir et de résister, ce qui peut être dangereux pour le système. Dans ce monde, les pompiers ont pour mission de trouver les livres et de les brûler, au lieu d'éteindre les incendies. La *violence systémique* s'adresse directement contre le savoir et les relations humaines en utilisant parallèlement la force brutale et la manipulation médiatique.

Dans *Brésil* (1985) de Terry Gilliam, librement inspiré par *1984*, un tout petit fonctionnaire dans un monde rétro - futuriste totalitaire, essaie de corriger une erreur administrative. Suite au fonctionnement absurde du système, le malchanceux fonctionnaire deviendra un ennemi de l'État et sera gravement puni. Ici la *violence systémique* est générée par une structure purement bureaucratique pour s'exprimer dans l'utilisation de la force brutale.

À la fin de cette période historique, nous allons nous concentrer sur *La Matrice* (1999), trilogie des frères Wachowski, basée sur le même concept.

Pour ne référer plus directement qu'à la première série, *La Matrice* (1999) des frères Wachowski, est l'histoire d'un jeune hacker, qui après avoir été contacté via son ordinateur par un groupe de gens bizarres (les rebelles), découvrira que le monde,

dans lequel il vit, n'est qu'une matrice virtuelle, tandis que les êtres humains sont gardés ailleurs sous la forme d'embryons et sous le contrôle total du système. La *violence systémique* dans ce film est le résultat du contrôle d'une structure artificielle sur la race humaine. La manipulation est au-delà de la communication médiatique : il y a plusieurs niveaux d'information et de réalités que le protagoniste doit traverser pour arriver à découvrir la vérité. Le pouvoir du système est exercé par des créatures artificielles, impossibles à combattre avec des capacités humaines ordinaires.

Ce qu'il est intéressant et important de noter ici c'est que dans *La Matrice* (1999) nous pouvons déjà constater de nouveaux éléments formels, qui représentent d'une certaine manière un cas précurseur de cette transformation visuelle du cinéma dystopique, qui nous intéresse aussi dans ce travail.

Dans ce film, et ensuite encore plus clairement dans *Cosmopolis*, contrairement à l'approche constructiviste de la dystopie classique, et la création d'une réalité imaginaire, nous observons aussi une sorte de décomposition de la réalité existante. Ceci est la raison de mettre ce titre dans une sorte de continuité formelle avec d'autres titres de l'époque, qui viendra avec *Cosmopolis*, pour analyser le mouvement visuel de la dystopie à la fin du XXe siècle et la cyber-topie au début du XXIe siècle. Le terme cyber-topie, que nous utiliserons de plus en plus souvent ultérieurement sera expliqué en détail dans la partie de notre travail sur le film de David Cronenberg.

Dans cette partie de notre travail, nous resterons concentrés sur deux films - 1984 et *La Matrice*, pour une raison très simple. Afin d'expliquer cette raison, essayons d'abord de répondre à une question préliminaire qui est : quelle est la ressemblance (similitude, conformité), que nous pourrions découvrir entre tous les films de notre corpus du XXe siècle, en utilisant le *filtre narratif*? C'est-à-dire le filtre, qui nous permet d'effectuer une lecture attentive de la *structure*, l'*événement déclencheur*, le *conflit principal* et les *trois actes* ?

La réponse est relativement simple. La structure de tous ces films est basée sur un conflit principal *homme* contre *système*. Un *système*, qui est déjà établi, quand le (s) protagoniste (s) est (sont) introduit (s) dans le sujet du film. L'ordre juridique dans l'univers d'Océanie, de Brésil, de la Matrice, etc., n'est pas en état de fondement. L'ordre juridique de chacun de ces systèmes représentés dans *1984* de Michael Radford, *Fahrenheit 451* de François Truffaut, *Brésil* de Terry Gilliam et *La Matrice* d'Andy et Larry Wachowski, etc., est complètement établi et défini. Cet ordre est une condition préalable, qui est exposée au tout début de l'histoire de chaque film. Même si le système existant n'est pas expliqué en détail, son existence est inconditionnelle en soi-même et conditionnelle pour le narratif du film. En même temps, les différences entre les systèmes sont insignifiantes pour notre lecture. Il suffit de nous rappeler le commentaire d'Alfonso Cuarón sur son film *Les fils de l'homme* et de prendre toujours en considération que ces déguisements idéologiques, qui essaient de distinguer les mondes représentés ne changent pas l'essentiel, c'est-à-dire le deuxième cycle de *violence cyclique* qui nous intéresse, celui de la *violence mythique*, conservatrice de droit. Sans importance si elle se manifeste dans un univers totalitaire, fantastique ou réaliste.

Ce qui nous intéresse principalement dans ces films, c'est le fait qu'à cette étape nous avons déjà un ordre juridique (un système) établi. De cette manière, les forces protagonistes, en s'opposant aux forces antagonistes d'un ordre déjà établi, n'ont aucun choix autre, que celui de devenir des Grands Criminels. Très important : il ne s'agit pas d'un jugement moral des actions des forces protagonistes. L'opposition est strictement contre un ordre établi et, dans cet univers, l'objectif de la *violence mythique* (ou *systémique*) est de conserver cet ordre. S'opposer à cet ordre signifie violer la loi et représenter une menace. Dans chaque film de notre corpus, cette opposition crée un cycle dialectique entre la *violence mythique* et les *Grands Criminels*, ou bien entre la *violence systémique*, la *violence subjective* et la *violence symbolique*. La *violence systémique* (*violence mythique*, conservatrice de droit)



protège l'ordre, ce qui déclenche la *violence subjective* (la résistance des forces protagonistes). La *violence subjective* menace l'ordre, protégé par la *violence systémique* et en même temps déclenche la *violence symbolique* (celle du langage, de l'idéologie, de la communication, etc.) dont la *violence systémique* a besoin pour justifier ses actions contre la *violence subjective*. Une fois déclenché, ce cycle de violence (*système* → *subjective* → *symbolique*, et ainsi de suite), se reproduira autant de fois qu'il est nécessaire, pour créer et catalyser ce que nous appelons aussi *Progressive Complications*, un conflit, qui ne se résoudra qu'au moment de la *Crise*, habituellement à la fin du troisième acte. Évidemment, ici, nous sommes en état d'observer et analyser les *forces protagonistes* dans un paradigme défini de la manière suivante :

<i>Grand Criminel</i>	=	<i>Violence Subjective</i>	=	<i>Forces Protagonistes</i>
(Benjamin)		(Zizek)		(Cinéma)

#### CONTRE (EN OPPOSITION À)

<i>Violence Mythique</i>	=	<i>Violence Systémique</i>	=	<i>Forces Antagonistes</i>
(Benjamin)		(Zizek)		(Cinéma)

Ce paradigme de la résistance des *forces protagonistes*, dont l'existence pourra être identifiée, si nous reprenons la proposition de Benjamin, avec le Grand Criminel, la *faute* et le *châtiment*, nous permet aussi d'observer et analyser parallèlement la manifestation de la *violence systémique* (*mythique*, conservatrice de droit), à travers le biais des forces de l'*ordre juridique* existant, dont l'analyse de Benjamin sur la police peut nous servir aussi. Dans ce cycle de la *violence cyclique* représentée, le *Réel* est la *violence systémique* (la *violence mythique*, conservatrice de droit), tandis que la réalité est le *plot*, dans un film, dans lequel à travers l'enchaînement des *cycles* de violence pendant la durée des *Progressive*

*Complications*, le conflit amènera l'histoire jusqu'à la culmination de la *Crise*, avant d'atteindre la *résolution* à la *fin de l'histoire*. Cette série d'évènements consécutifs et leur causalité, dont la représentation est souvent manipulatoire par la *violence symbolique* est le rideau opaque, qui occulte la *violence systémique*, pour lui permettre d'agir comme « matière noire ».

### 1984

Le contexte de création du livre de Georges Orwell *1984* est l'époque historique immédiatement après la Deuxième Guerre mondiale. Malgré la perception populaire, le livre, ainsi que le film *1984*, ne sont pas de la science-fiction, mais plutôt une version du futur, projetée à partir d'un présent très spécifique, celui de l'année 1949. L'époque, pendant laquelle Orwell écrit son livre est marquée par la division de l'Europe en deux parties – celle de l'ouest, qui reste sous l'influence américaine, et celle de l'est, qui tombe dans la sphère d'influence de l'ex-Union Soviétique. Cette division d'Europe entre les forces des anciens alliés dans la guerre contre le Troisième Reich est connue aujourd'hui comme le Rideau de Fer, un nom qui a été donné par le premier ministre britannique à l'époque, Winston Churchill. L'Union Soviétique absorbe la Pologne, la Hongrie, la Tchécoslovaquie, les pays Baltes et les pays des Balkans, ainsi qu'une partie de l'Allemagne, qui deviendra un symbole de régime totalitaire, surveillance et contrôle avec ses fameux services de sécurité, la Stasi. L'Europe occidentale tombe sous l'influence américaine et sous une forme plus souple de contrôle économique, connue comme le Plan Marshall. Parallèlement, les Soviétiques vont annoncer l'existence de leur bombe atomique, qui établira une sorte de parité militaire et annoncera une nouvelle époque bipolaire dans l'ordre mondial. La course de l'armement au « nom de la paix », et la rivalité entre ces deux pôles politiques marqueront la nouvelle époque avec une frontière symbolique et matérielle en même temps – le Mur de Berlin. Bientôt, une autre guerre commencera – la Guerre Froide.

Dans l'exposition du film *1984*, malgré la vision d'une cité délabrée et détruite (probablement inspirée par les images de Londres immédiatement après la guerre) nous allons nous retrouver au sein d'un ordre juridique établi, celui du *Parti Intérieur* et du *Big Brother*. Après les guerres nucléaires, le monde entier est géographiquement divisé en trois continents : *Océanie*, *Eurasie* et *Estasie*. L'histoire se passe à Londres et dans le régime d'Océanie, qui est en guerre perpétuelle avec ses homologues. La figure de *Big Brother*, chef du Parti, s'étale partout. Son visage arbore une petite moustache (peut-être une réminiscence de la fameuse moustache d'Adolf Hitler), avec un regard qui se veut rassurant et sévère à la fois. Dans le monde d'Océanie, le régime totalitaire surveille la population à travers de grands écrans, installés partout. La population océanienne est divisée en trois catégories : les membres du *Parti intérieur* font partie de l'élite, ceux du *Parti extérieur* sont les travailleurs du régime, tandis que les *prolétaires*, qui représentent la masse de la population, sont la classe basse et sont considérés comme des êtres inférieurs. Dans ce paradigme, nous sommes déjà loin de la structure narrative de *Metropolis*, dans laquelle le monde est divisé en deux parties – oppresseurs et opprimés. Ici l'ordre juridique a créé un niveau moyen, qui sépare les opprimés des oppresseurs. De cette façon, l'ordre a développé sa propre force brutale, pour contrôler les masses. Cette force brutale est composée par les agents de l'ordre qui correspondent à la figure de la police dans le texte de Benjamin. Une brève lecture parallèle et analyse comparative entre *1984* et *Metropolis*, nous feront vite constater qu'une figure pareille n'existe pas dans le monde de *Metropolis* dans lequel la *violence mythique* est encore en train de constituer son ordre juridique. Dans le cas d'Océanie, les origines de l'ordre sont déjà dans le passé, la *violence mythique* est au-delà du stade de fondement de son pouvoir et maintenant son rôle est de conserver le système, tel qu'il est. Ce qui explique l'existence du niveau moyen, celui des servants du régime.

Le protagoniste du film, Winston Smith (rôle remarquable de John Hurt), représentant du Parti extérieur, vit dans sa petite chambre dont l'intérieur est dominé

par son écran géant personnel, doté de double fonction – communiquer les messages du système et contrôler le protagoniste pour les besoins de ce même système. *Big Brother is Watching You*. L'écran dans le film dans sa double fonction correspond à deux types de violence. Dans sa fonction de propagande, c'est la *violence symbolique*, tandis que dans sa fonction de contrôle permanent, il est un outil de la *violence systémique*. Quand quelqu'un devient suspect pour le gouvernement, il est « évaporé ». Dans ce cas-là, le rôle du fonctionnaire Winston Smith est, en tant qu'employé du Ministère de la Vérité, de supprimer le nom de la personne des registres et ainsi d'effacer toutes les traces de son existence. Ses fonctions vis-à-vis de la politique extérieure du système sont semblables : il doit mettre à jour toute chronique et information, ayant rapport aux guerres que le système d'Océanie mène en permanence, pour maintenir l'intégrité de sa population et argumenter sa perpétuité. Le travail à temps plein de Winston Smith est de *corriger le passé*, car « le présent contrôle le futur en contrôlant le passé ». Encore une métaphore des interactions entre la *violence systémique* et la *violence symbolique*. Une autre manifestation de ces interactions sont les permanentes manifestations de haine collective, qui sont organisées par le Parti, ainsi que la nouvelle langue, imposée par le régime. Cette langue a pour but de simplifier et réduire le vocabulaire et ainsi d'éliminer les crimes provenant de la pensée, avant qu'ils soient commis. Le plus grand crime, bien sûr, c'est de ne pas croire au Parti. Ainsi les trios violences : *systémique*, *symbolique* et *subjective*, et leurs interactions, trouvent leur représentation allégorique, pour nous donner une image parfaitement claire du mode de fonctionnement de ce monde.

L'événement *déclencheur* (*Inciting Incident*) dans le film est le moment où Winston Smith achète son cahier de notes et se met à écrire dans le seul coin de sa chambre, qui ne peut pas être observé par l'écran géant et le *Big Brother*. Cette violation de l'ordre juridique est le début de sa transformation en *Grand Criminel* à travers la pensée. En même temps, pendant une pratique de la Haine, Winston croise



le regard d'une jeune femme, Julia (Suzanna Hamilton), qui attire son attention. Au début, il est suspicieux, car dans sa paranoïa il pense qu'elle est une espionne de la Police de la Pensée. Ensuite, au cours de l'action, ils vont dévoiler leurs sentiments, ce qui les amènera vers une relation amoureuse secrète, car le Parti interdit toute forme de relation amoureuse et sexuelle. Le seul amour auquel ils ont droit, c'est l'amour pur vers la figure de *Big Brother*. Winston et Julia sont finalement découverts par un télécran caché derrière un tableau. Ils sont interpellés, et Winston est torturé et accusé comme un criminel de la pensée. Ici, la transformation de l'individu en Grand Criminel se fait par la violence systémique à travers le savoir et l'amour, un concept, qui est typique pour le cinéma dystopique. Car il ne faut pas oublier que la dystopie est une utopie qui a mal tourné. Tous les régimes totalitaires que nous connaissons, ont eu comme objectif initial d'éliminer l'égoïsme et l'égocentrisme de l'individu, pour ainsi donner priorité au collectif, dont la représentation sublime est la figure de l'État totalitaire. Cette l'idée de la supériorité absolue du tout, de la totalité, totale et totalisante en même temps, qui doit pouvoir englober et contrôler la totalité des sphères d'action de l'individu. Aucun concept d'individualité ne peut exister dans un ordre juridique pareil. Dans ce monde, toute forme de singularité (cela inclue le savoir, l'éducation autodidacte et les sentiments personnels) devient une raison directe d'opposition entre l'individu et l'ordre, c'est-à-dire entre la *violence subjective* et la *violence systémique*. Le savoir est une menace pour l'ordre, car il pose des questions. L'amour est aussi une menace, car elle met en valeur une autre personne à la place de l'ordre lui-même. Dans un système pareil, la sphère privée de l'être n'a ni la chance ni le droit d'exister, car elle menace l'ordre.

Au niveau de la *violence symbolique* qui est en interaction permanente avec les autres formes de violence, 1984 pose aussi des questions importantes sur le contrôle de l'information et la propagande, qui imposent une *réalité* au nom du vrai *Réel* caché, celui du système. Ici, nous allons découvrir la vision du futur très pessimiste d'Orwell, qui ne voit aucune chance d'évasion de ce système, car les

régimes d'Eurasie et d'Estasie sont les mêmes. En pensant sur certaines idées de globalisation de notre époque, cette métaphore est loin d'être simplement un cauchemar, elle s'inscrit plutôt dans le cadre d'une prévision du futur, étonnante dans sa précision. Dans la lumière des derniers événements autour le dévoilement des systèmes de surveillance et de contrôle, utilisés par certains gouvernements, une autre prévision exacte du futur peut nous impressionner avec sa justesse. Ce qui est plus intéressant dans ce cas pour nous, c'est le fait que la métaphore d'Orwell sur le personnage du servant du système qui devient ensuite un *Grand Criminel* se voit réalisée dans nos jours. Sans entrer dans les détails, à travers l'analyse de la violence représentée dans *1984*, nous pouvons confirmer que dans le film, ainsi que dans la réalité, cette situation est le résultat des interactions entre les différents types de violence au sein de la *violence cyclique*.

La révolte de Winston Smith est une manifestation de la *violence subjective*, qui menace l'ordre juridique existant. La *violence systémique* et la *violence symbolique* accéléreront leurs forces de répressibles et de manipulation, jusqu'à la neutralisation de la menace. Un grand cercle de la *violence cyclique* sera fermé à la fin du film.

Le *Réel* dans *1984* est la *violence systémique* (*violence mythique*, conservatrice de droit). Ce *Réel* est accessible à notre analyse, à travers une étude de la *réalité*, qui est représentée dans le film, avec les deux filtres analytiques – *narratif* et *formel*, et la concentration sur certains éléments choisis. Un paradigme semblable, mais plus avancé dans la représentation du totalitaire est celui dans le film suivant de notre corpus, *La Matrice* des frères Wachowski.

### *La Matrice*

Depuis la sortie du film des frères Wachowski en 1999, il y a un nombre extraordinaire d'articles, textes critiques et travaux littéraires et scientifiques sur cette œuvre. Une recherche sur Google avec les mots clés en anglais « Matrix The Film » a

évoqué environ 118,000,000 résultats. La recherche en français avec les mots clés « La Matrice le film » et « La Matrix le film » a évoqué environ 26,000,000 résultats. Le seul film de notre corpus qui dépasse ce résultat est *1984* avec 225,000,000 de résultats de recherche avec les mots clés en anglais « 1984 The Film » et 70,000,000 résultats en français avec les mots clés « 1984 le film ». Cette recherche a été effectuée en janvier 2015 et les résultats peuvent avoir changé depuis. D'après les chiffres de Google, trois films de notre corpus : *1984*, *La Matrice* et *Les fils de l'homme* ont suscité le plus grand intérêt et généré le plus grand nombre de documents en ligne. Nous considérons ces résultats comme une information du niveau de l'intérêt que les concepts et les sujets de ces films ont provoqué auprès des spectateurs non seulement de tant que produits de divertissement réussis, mais aussi dans le cadre d'une critique sociopolitique de la société à travers leurs idées dystopiques.

Bien sûr, sans avoir aucune prétention d'avoir consulté même une partie minimale de tous ces documents, dans les quelques recherches sur leur contenu, nous avons réussi de détecter une partie des questions que le public s'est posées après la sortie de *La Matrice*. Une des questions les plus fréquentes à propos du film est : « Qu'est-ce que la Matrice ? » et les interprétations sont extrêmement variées. Nous n'envisageons pas d'essayer de répondre à cette question, mais nous l'utiliserons pour essayer de définir ce qui nous intéresse dans ce film : les formes de représentation de la *violence cyclique*.

Depuis la sortie de sa première partie en 1999 *La Matrice* a été lue et analysée par le biais de théories philosophiques de la Caverne de Platon au Simulacre de Baudrillard, ainsi qu'à travers des concepts et des théories sociales, sémiotiques, linguistiques, ludiques, etc., et il nous semble inutile de reprendre et de reproduire un exercice pareil. Ainsi, nous allons aborder notre recherche spécifique, toujours centrée autour la violence cyclique et sa représentation dans *La Matrice* avec un

extrait du dialogue entre les deux personnages principaux de ce film, Neo et Morpheus, pendant leur première rencontre.

MORPHEUS

*The Matrix is everywhere, it 's all around us, here even in this room. You can see it out your window, or on your television. You feel it when you go to your work, or go to church or pay your taxes. It is the world that has been pulled over your eyes to blind you from the truth.*

NEO

*What truth?*

MORPHEUS

*That you are a slave, Neo. That you, like everyone else, was born into bondage... kept inside a prison that you cannot smell, taste, or touch. A prison for your mind.*

Comme nous l'avons déjà mentionné, notre objectif dans cette recherche ne sera pas de donner notre interprétation à la question « Qu'est-ce que la Matrice ? », mais plutôt de définir l'espace dans lequel nous allons chercher les manifestations de la *violence cyclique* dans cette œuvre. L'extrait du scénario original des frères Wachowski, cité ci-dessus, nous donne trois informations essentielles sur le conflit principal, le *plot* et la structure dramaturgique du film. Premièrement, la matrice (en tant qu'objet représenté dans le film) est partout et sans exception, donc, elle a réussi à atteindre l'état sublime d'un total sans limites. Deuxièmement, dans sa forme totalisante, elle est invisible, cachée derrière une *réalité* visible, qui est produite par la matrice elle-même en tant que *Réel*. Troisièmement, Neo, le protagoniste du film, est un esclave et comme tous les autres êtres humains, est enfermé dans la structure de la



matrice. Ceci définit aussi la cause principale de la lutte du protagoniste contre le système : il va se battre pour sa liberté.

Dans cette optique, si *Metropolis* est un film, qui représente le fondement d'un ordre juridique, *1984* et *La Matrice* représentent l'opposition entre la *violence systémique* et la *violence subjective* des *Grands Criminels* (Winston Smith dans le cas de *1984* et Neo dans le cas de *La Matrice*), mais en même temps *La Matrice* représente aussi l'évolution de la *violence symbolique* de sa forme de propagande et de manipulation brutale dans *1984* vers ses capacités beaucoup plus sophistiquées dans *La Matrice*. De cette manière, la *réalité* dans *1984* est un produit du *Réel* de la *violence systémique*, tandis que la *violence symbolique* est située encore au niveau d'une idéologisation du conflit. *La Matrice* par contre nous pose des questions sur l'évolution de la *violence symbolique* au-delà de l'idéologie, vers la création d'une nouvelle *réalité* qui n'est pas nécessairement soutenue par une idéologie concrète. Ce passage d'un niveau idéologique de la *violence symbolique* vers la création d'une *réalité*, qui se prétend non-idéologique, puisqu'elle est réelle, donc « vraie » et aucune idéologie n'est plus nécessaire, est important pour comprendre le paradigme néolibéral, que nous découvrirons à une étape suivante dans *Cosmopolis*.

L'idéologie est nécessaire et présente quand il y a un conflit bien défini. Ainsi l'idéologie regroupe les idées et les conceptions de toute sorte (politiques, économiques, sociales, morales, etc.) des forces et des violences en opposition. La *violence systémique* peut varier dans ses détails, mais son idéologie, exprimée à travers sa *violence symbolique* aura toujours le même objectif : protéger et conserver l'ordre juridique existant. Les causes des différents *Grands Criminels* peuvent varier aussi, mais leur idéologie, exprimée à travers la *violence symbolique*, dont ils sont dotés, aura toujours pour objectif de dévoiler l'ordre juridique existant et sa violence.

L'ordre juridique dans *1984* est un régime totalitaire par excellence. Nous avons connu des exemples de ce genre de régimes au cours du XXe siècle. Derrière

les paradigmes idéologiques différents (national-socialiste, communiste, régies militaires, etc.) nous avons observé les mêmes forces brutales, qui sont la manifestation de la *violence systémique* de ce type d'ordre juridique. En 1984, Winston Smith essaie de dénoncer la violence du système. Le conflit idéologique dans ce cas est très clair.

Ceci n'est pas le cas dans *La Matrice* et sera encore moins le cas dans *Cosmopolis* et *Les fils de l'homme*. Dans *La Matrice*, l'idéologie est invisible, car elle est remplacée par une *réalité*. La première étape dans le processus de prise de conscience de Neo sera de voir au-delà de cette *réalité* et de comprendre qu'elle n'existe pas. C'est le moment déclencheur du film, car sans cette prise de conscience Neo ne peut pas se transformer en opposition du système. Rejeter la *réalité* est le premier pas vers la résistance et dans le cas de *La Matrice* c'est tout d'abord un état d'esprit et un acte de foi. Le conflit dans cette situation débute tout d'abord au niveau symbolique, pour passer ensuite dans un état physique matériel, qui nécessitera tout d'abord de détruire la fausse *réalité*, produite par la matrice. Dans ce sens, l'opposition principale et le conflit dramatique dans *La Matrice* se situent au début sur le terrain de la *violence symbolique* et nous essayerons de décortiquer ce début à travers certaines significations symboliques évidentes.

L'action dans *La Matrice* se déroule entre deux dimensions parallèles interconnectées l'une à l'autre par un simple lien: le téléphone. Au premier regard, la première des dimensions dans le film est réelle, tandis que la deuxième est une fiction. La question principale pour le spectateur au début est : laquelle de ces deux dimensions est la dimension réelle et laquelle est la fiction? Où bien, quel est le *Réel* du film et quelle est la *réalité*, créée par ce *Réel*. Évidemment, l'individu vit dans une fiction, qu'il accepte comme *réalité*, sans savoir que c'est un monde créé et contrôlé par la matrice des machines, qui est le vrai *Réel*.

Dans ce traitement, les choses paraissent relativement simples, sauf que la



situation se complique par le fait que les hommes, vivant dans la matrice ne sont pas réels, non plus. Ils n'existent pas. Leurs corps réels sont cachés dans des fermes d'embryons, et ils sont tout simplement une perception de réalité, une fonction du cerveau, contrôlé par les machines à l'aide d'un programme informatique que l'on appelle *la matrice*. Dans cette perspective, *La Matrice* représente l'idéal totalitaire. Rien d'individuel n'existe plus. Rien de personnel, de singulier, de privé. Le total est totalisé. L'ordre juridique parfait. Le système idéal. Il paraît que la *violence systémique*, dont la fonction est de conserver de droit, a éliminé toute opposition possible.

Cependant, l'opposition existe encore, car dans ce système totalitaire parfait, il y a encore quelques rebelles, qui ne sont pas emprisonnés dans la matrice, et qui continuent leur lutte pour la liberté. Encore une fois, comme dans tous les autres concepts dystopiques, l'opposition entre la *violence systémique* et la *violence subjective* se manifestera à travers la figure du *Grand Criminel*, qui va défier le système et ici il sera important de voir de près qui est le personnage principal dans le film, pour comprendre sa transformation ultérieure en *Grand Criminel*. Cette fois-ci, le protagoniste du film est un programmeur dans un service administratif, nommé Thomas Anderson, qui fait partie de la masse de bureaucrates anonymes, collés à leurs ordinateurs. Sauf que la nuit, le même petit bureaucrate s'amuse à commettre des délits informatiques sous le nom fictif de Neo. De cette manière, il entre en communication avec un certain Morpheus, qui l'invite à se joindre aux rebelles dans leur lutte contre la matrice. Personne ne sait ce qu'est la matrice, aucun hacker n'a encore réussi à passer par son système de défense. Toutefois, pour Morpheus, il n'y a pas de doute : Neo est ce libérateur mythique, capable de mener la lutte pour la liberté et d'assurer la victoire. Neo n'accepte pas cette idée tout de suite, mais guidé par la curiosité et la provocation se prête à une expérience qui change sa vie pour toujours. Branché sur les circuits de la matrice, il fait un saut dans la vraie réalité, celle qui est au-delà de la *réalité* fictive, construite par la matrice et découvre un monde en ruines,

dans lequel des millions d'êtres humains sont réduits en esclaves et privés de leur énergie vitale. Dans la structure narrative très complexe et très intelligente du film, le questionnement de ce système est essentiel pour notre recherche. En effet, dans le moment déclencheur, Neo, le protagoniste, s'interroge sur le même sujet: « Qu'est-ce que la Matrice ? ». Comme nous l'avons vu dans le dialogue extrait du film, d'après Morpheus, la matrice est partout « universelle et omniprésente », elle est le « monde qu'on superpose au regard pour empêcher de voir la vérité ». Nous n'allons pas essayer de donner une explication plus précise, car cela n'est pas pertinent pour notre recherche. D'après notre point de vue la matrice est la forme sublime de *violence mythique* conservatrice de droit (où bien de *violence systémique*), car elle a presque réussi d'éliminer toute opposition en utilisant la *violence symbolique* pour cacher aux humains le fait qu'ils sont des esclaves des machines, qu'en fait ils sont gardés comme des embryons, dont la seule fonction est la production d'énergie. Pour contenir les humains et éliminer le conflit, la matrice a créé ce monde virtuel, dans lequel seulement une perception de vie existe, mais pas une vie réelle. Dans ce sens, la *violence systémique* et la *violence symbolique* de la matrice ont amené la situation presque à la *fin de l'histoire*, où toute forme d'opposition et de *violence subjective* est presque éliminée. Toutefois ce « presque » est crucial, car le *Grand Criminel*, représenté par Neo, décide de se joindre aux quelques rebelles, qui existent encore au sein de la matrice et de s'opposer au système, même si cela paraît très difficile, voire impossible.

Dans le cas de *La Matrice*, la motivation du protagoniste est différente de celle du personnage principal dans *1984*. Ce n'est plus le savoir ni l'amour. Dans le monde virtuel de la matrice, Neo peut avoir tout ce qu'il veut dans une vie, mais après la découverte que ce monde n'est qu'une *réalité* fictive, dans laquelle son rôle est celui d'un esclave, sa motivation principale devient la recherche de la liberté et plus concrètement la liberté individuelle. Ici nous pouvons analyser l'opposition entre *violence systémique* et *violence subjective* représentée comme opposition entre



totalité et singularité. Ce qui ne fait pas le conflit moins violent, car c'est une nouvelle variation de l'archétype *Homme contre Système*. Ce n'est pas par hasard que son nom est Neo (Nouveau) et The One (l'Élu).

D'ailleurs, dans *La Matrice*, tous les principaux personnages ont des noms avec des significations particulières. Dans plusieurs interviews, les auteurs du film ont confirmé que c'est intentionnel et a été cherché exprès pour donner une signification spéciale à chaque personnage et à chaque détail dans le film.

Le nom du protagoniste dans le film est Thomas Anderson et l'origine du nom Anderson peut être trouvée dans le grec ancien comme *andreîos* (masculin) ou bien *anêr* (homme). Une des interprétations possibles est aussi Fils de l'Homme. Son prénom Thomas est similaire au prénom de Thomas l'Apôtre qui est un des douze apôtres de Jésus Christ. Thomas l'Apôtre est connu pour son incrédulité et d'après *L'Évangile selon Jean*, il dit aux autres apôtres après la résurrection de Jésus Christ : « Si je ne vois dans ses mains la marque des clous, et si je ne mets mon doigt dans la marque des clous, et si je ne mets ma main dans son côté, je ne croirai point. » (Jean 20, 24-29). Ainsi, dans le film Thomas (l'homme) Anderson refuse de croire à l'existence de la matrice avant de l'avoir vue. Ce n'est qu'après l'avoir vue et sentie, qu'il prend sa décision de se joindre aux rebelles. Dans les traditions de la religion chrétienne, Trinity signifie la personnification de Dieu en trois personnes distinctes : le Fils (Jésus), le Père (Dieu) et le Saint-Esprit. Dans une telle optique, Morpheus pourrait être considéré comme Dieu le père, Néo comme Jésus le fils, et Trinity comme le Saint-Esprit. N'oublions pas que la figure de Jésus Christ a été en effet celle d'un *Grand Criminel* pour l'ordre juridique de son temps. Peut-être dans cet ordre symbolique à la fin du film nous pouvons voir aussi une forme d'opposition (d'après le paradigme de Derrida fondé sur l'œuvre de Benjamin) entre la *violence mythique* (fondatrice et conservatrice de droit) et le rationnel de la machine contre la *violence divine* (celle qui détruit le droit) la croyance et l'irrationnel de l'homme?

Car le conflit rationnel (machinique) et irrationnel (humain) est essentiel dans le film. Dans la mythologie grecque, Morpheus est le dieu du sommeil qui en même temps éveille les rêves, ce qui symboliquement est un détail essentiel pour la question : laquelle des *réalités* est la Réalité, et laquelle est la Fiction (le sommeil, le rêve)?

En tout cas, dans *La Matrice*, le rôle principal de Neo consiste à s'opposer à la *réalité* fictive, créée par le *Réel* de la matrice pour dévoiler la vraie réalité (symboliquement – éveiller les humains). Ce jeu permanent entre *réalité* et *Réel* dans le cadre de ce film peut provoquer certaines confusions, mais il est dans la base de la structure narrative est il est nécessaire de chercher ses significations très variées.

Le terme *matrice* est aussi intéressant dans ses significations variées. De la fécondité de la nature (les humains sont représentés comme des embryons), par la régénération spirituelle, à la mathématique et la technologie d'organisation des données et des logiciels dans un ordre systémique ou dans un ordinateur. Au premier niveau dans le film, la matrice est représentée comme un programme d'ordinateur, qui a pris le pouvoir et qui contrôle les humains. Toutefois, dans une autre interprétation, la matrice est aussi un système enfermé en soi, qui dans sa totalité intérieure (on ne connaît pas ce qui est à l'extérieur) maintient en perpétuité en vie les embryons humains, afin que les machines obtiennent de bonnes récoltes d'énergie. Les êtres humains sont fécondés, vivent et se développent dans et par la matrice. Dans cette structure totalitaire, cette représentation crée un deuxième niveau de sens, d'après lequel l'être humain n'est plus le maître, il est une récolte, un produit, qui doit servir le système. Dans cette optique, la réalité fictive de *La Matrice* est beaucoup plus déshumanisante dans sa beauté artificielle que le monde laid et délabré de 1984. Le niveau de conservation de l'ordre dans *La Matrice* est plus avancé dans l'instauration d'un contrôle total, que dans le cas du régime totalitaire de 1984.

Bien sûr, même dans des conditions pareilles, la conservation de l'ordre nécessite parfois la force brutale, qui doit compléter la *violence symbolique*. Ce rôle

dans *La Matrice* n'est plus confié à des forces humaines, mais à des formes artificielles, comme l'agent Smith (un autre programme d'ordinateur), qui est tellement convaincu dans la supériorité de la matrice (l'ordre) qu'il traite la race humaine comme des virus. C'est une des allégories les plus fortes dans le film, le logiciel antivirus nommé Smith, qui poursuit, découvre et détruit les virus humains au sein du programme totalitaire et enfermé de la matrice. Dans ce sens, l'opposition entre la *violence systémique* et la *violence subjective* est amenée presque à l'extermination de la dernière. N'est-ce le rêve sublime de chaque système totalitaire : éliminer chaque singularité (vue comme un virus nuisant) au nom de la totalité? Sauf que même dans les systèmes les plus sophistiqués il y a le risque de « System Failure », d'échec systémique. Dans le film, la matrice est visualisée comme un code, ou plutôt comme des messages cryptés sur l'écran d'un ordinateur. La *violence systémique* est non seulement invincible, elle est aussi invisible et incompréhensible pour les humains. Sauf que le protagoniste dans le film réussit de la décoder et ceci est le début de la fin. Car en ce moment le *Grand Criminel* dévoile la violence de l'ordre, qui jusqu'à présent est restée cachée derrière la *violence symbolique*, représentée par les signes verts sur un écran noir. Le dévoilement de la *violence systémique* dans *La Matrice* sera la première étape vers l'échec du système, le « System Failure ».

Encore une fois nous pouvons quitter pour un instant le cinéma dystopique et retourner vers les derniers événements et les personnes qui ont réussi de dévoiler des systèmes de surveillance et de contrôle, utilisés par certains gouvernements, et ainsi de « décoder » leur fonctionnement, ce qui peut être vu comme un premier pas vers un « System Failure », et ainsi les positions entre dominés et dominants seront finalement renversés? Nous sommes encore loin de la *violence divine*, qui anéantira l'ordre existant, mais par conséquent des actions du *Grand Criminel* et de la *violence subjective*, ayant comme résultat en premier lieu le dévoilement de la *violence systémique*, des changements importants peuvent être amenés.

C'est ce retournement de situation, la force imprévisible de la *violence subjective* du *Grand Criminel* en tant que singularité, que nous démontre *La Matrice*. Tandis qu'une unité régulière dans un ordre systémique, ou dans le cadre d'une société, un humain « ordinaire » ne pense même pas à remettre en question le système puisque la matrice, à travers la *violence systémique* et *symbolique* en même temps, possède un contrôle physique et mental total sur chaque unité. C'est la différence essentielle à prendre en considération – celle entre l'unité et la singularité. L'unité s'inscrit facilement dans le total, par contre ce n'est qu'une singularité comme le *Grand Criminel*, qui peut se détacher de la totalité, pour diriger sa *violence subjective* contre la *violence systémique*. Le paradoxe dans la situation de *La Matrice* est qu'elle est représentée comme un paradigme concret et fini. Les régimes totalitaires plus archaïques ont eu le même objectif – de devenir des paradigmes socio-économiques concrets et finis, strictement réglementés. Notre proposition est que cette rigidité des régimes a causé leur échec. Car une fois dévoilée, la *violence systémique* dans un paradigme devient vulnérable et prévisible, tout comme un code d'ordinateur. Tandis que la *violence subjective*, celle de la singularité, ne respecte pas les règles et dans ce sens reste imprévisible. D'après notre lecture, c'est le premier pas vers une déconstruction possible de chaque ordre (système) existant. De cette manière, à travers ces deux films, *1984* et *La Matrice*, nous avons pu observer cette forme d'opposition entre la *violence systémique* et la *violence subjective*, ainsi que les interactions de tous les types de violence au cours du processus de conservation de l'ordre dans des systèmes totalitaires.

Ainsi, l'histoire se produit et avance vers un conflit de plus en plus violent et impitoyable au sein de la *violence cyclique*. Notre proposition est que ce sont des processus fondamentaux pour chaque type d'ordre (système) et dans cette optique, nous allons essayer de voir la continuation possible hors des régimes totalitaires, qui (l'histoire nous l'a démontré plusieurs fois) ont tous fini par leur déconstruction.

Maintenant, essayons de voir une autre proposition, celle dans laquelle le



système n'est pas un paradigme rigide, total et fini, mais plutôt une construction flexible et capable de s'autoréguler en permanence.

### 5.3 Fin du deuxième cycle – *Cosmopolis* et l'expiation

« *Crisis* is the third of the five-part form. It means decision... [...] ... The Crisis is the story's Obligatory Scene. From the Inciting Incident on, the audience has been anticipating with growing vividness the scene in which the protagonist will be face to face with the most focused, powerful forces in his existence. » (McKee, 1997, p. 303)

New York, Manhattan, le XXI<sup>e</sup> siècle. Après le début, le fondement de l'ordre juridique du capitalisme, nous nous sommes retrouvés ici environ un siècle plus tard, pour devenir témoins de l'*expiation*. *Cosmopolis* se déroule devant nos yeux en une seule journée dans la capitale mondiale du cybercapital, New York. Erick Packer, le personnage principal n'a que 28 ans, mais au tout début du film il est représenté comme quelqu'un qui déjà contrôle le monde virtuel des finances qui de son côté contrôle le monde matériel de la société capitaliste. Une cyberversion de Fredersen, le dirigeant de *Metropolis*. Une heure et demie plus tard (environ 10 heures de la vie du personnage du film), nous comprendrons que cette analogie du pouvoir est *fictive*. Fredersen possédait le pouvoir, Packer en est totalement dépossédé. Le système financier, qui pour l'instant est le dernier stade de l'utopie néolibérale, ne contrôle plus les humains, car il n'en a tout simplement plus besoin.

Le contrôle dans le monde du cybercapital n'appartient plus aux hommes, n'a aucun rapport avec les hommes et ne demande aucune présence ou force humaine. Sa logique est devenue totalement impénétrable, si une logique existe du tout. Ce qui reste dans ce monde sont les dernières heures avant la *fin de l'histoire*.

« L'argent falsifie le temps. Autrefois c'était le contraire. Le temps d'horloge a accéléré la montée du capitalisme. Les gens ont cessé de penser à l'éternité. Ils ont commencé à se concentrer sur les heures, les heures d'homme, en utilisant la main-d'œuvre plus efficacement. » (*Cosmopolis*, p. 90)

Tandis que dans la superproduction de Fritz Lang nous avons pu observer le processus de fondement de ce système par la *violence mythique*, fondatrice de droit, dans son adaptation du livre de Don DeLillo, David Cronenberg nous offre la possibilité d'observer son déclin. En effet, la question que nous pouvons nous poser est : est-ce que le capitalisme est en déclin, ou bien le capitalisme lui-même est le déclin de la société humaine ? Un détail technique est le fait que *Cosmopolis* est tourné principalement à Toronto, tandis que *Metropolis* de Fritz Lang est essentiellement filmé en décors et maquettes. De cette manière, dans les deux films la *polis* de New York possède une valeur purement symbolique, mais n'est pas le vrai lieu de leur création. L'image de Manhattan est une *réalité*, créée par le *Réel* du cinéma.

Du point de vue de notre époque, et surtout des événements politiques et économiques au niveau global, le sujet de *Cosmopolis* comporte un autre élément, qui coïncidence bizarrement avec la situation dans le monde réel hors du cinéma – la montée de la devise chinoise, le yuan. Une des plus fortes allégories dans le film de Cronenberg, c'est que dans cette situation chaotique où les marchés financiers mondiaux sont devenus incontrôlables et incompréhensibles, une nouvelle devise est adoptée – le rat.

Ainsi, dans un New York en ébullition, l'époque du capitalisme, plus précisément de sa forme néolibérale, touche à sa fin. Erick, le personnage principal du film, le *garçon d'or* de la haute finance, s'engouffre dans sa limousine énorme, qui sera le décor principal de la majeure partie de la narration et une opposition symbolique avec *Metropolis*. Dans le film de Fritz Lang nous observons la capitale mondiale du nouveau modèle socio-économique dans sa splendeur, de haut en bas,

tandis que dans le film de Cronenberg nous resterons toujours au niveau des rues, incapables de voir les gratte-ciels, dans lesquels se cache la force virtuelle des finances et dont les silhouettes disparaissent dans la hauteur du monde d'en haut, qui est déjà inaccessible aux hommes. Alors que la visite du président des États-Unis paralyse Manhattan, Erick Packer n'a qu'une seule obsession: se faire une coupe de cheveux chez son coiffeur à l'autre bout de l'île. Une allusion avec le mot « haircut » peut-être, qui dans le jargon des finances après la crise de 2008 signifie d'assumer des pertes significatives pour survivre, ou bien de disparaître. Au fur et à mesure de la journée, le chaos s'installe, et Erick Packer assistera, impuissant et paisible, à l'effondrement de son empire. Ce qui est bizarre dans son comportement, c'est qu'il n'a pas l'air d'être effrayé, ni même vraiment inquiet de cette perspective. Elle lui sert comme matériel de réflexions et discussions avec son équipe, et il est plutôt préoccupé de réussir de traverser la ville et d'arriver à la fin de son voyage. Même la menace pour sa vie ne le décourage pas, au contraire. Cela est plutôt quelque chose qui l'attire.

Dans l'espace limité d'une grande limousine et de quelques rues de Manhattan, et en moins de dix heures d'un récit filmique, nous verrons le protagoniste se déplacer, spéculer, discuter, manger, rencontrer plusieurs femmes et faire l'amour, se faire tester la prostate, observer des événements variés – émeutes, attentats, assassinats, se faire couper les cheveux (à moitié) et finalement – mourir. La transformation d'Erick Packer d'une des personnes les plus puissantes de ce monde en cadavre sans intérêt pour personne se fait d'une légèreté et simplicité exorbitante. Erick est le protagoniste du film, mais un protagoniste très complexe. Il n'a pas les tâches, ni la motivation de Neo de *La Matrice*, ni de Montag de *Fahrenheit 451* ou bien de Winston Smith de *1984*. En effet, Eric Packer est un ancien antagoniste, qui par la force des circonstances est devenu protagoniste. C'est le *Cyber-Übermensch*, le dernier descendant de Frederson, le père-fondateur du capitalisme, une utopie, qui s'est transformée en monstre dystopique. Le but sublime (et le seul possible) des

descendants des fondateurs de ce système est de passer par l'*expiation*, avant l'arrivée de l'orage de la *violence divine*.

« Story Climax is the fourth of the five-part structure. This crowing Major Reversal is not necessarily full of noise and violence. Rather, it must be full of meaning. If I could send a telegram to the film producers of the world, it would be these three words: *Meaning Produces Emotion*. » (McKee, 1997, p. 309)

Nous nous sommes rendus au dernier *cycle* de la *violence cyclique*, fondatrice de l'ordre juridique du système capitaliste, celui de l'*expiation*. C'est tout ce qui reste avant la fermeture de son grand cercle et avant la *fin absolue*, la *violence divine*.

Dans la *polis*, le chaos règne partout, des images pré-apocalyptiques remplissent les rues, des activistes anticapitalistes jettent des rats dans les restaurants, tandis que sur les panneaux lumineux de Times Square, anciens symboles de la violence symbolique s'affiche la fameuse phrase de Marx : « Un spectre hante le monde, le spectre du capitalisme. »

Eric Packer lit tranquillement cette phrase, il est complètement calme, peut-être car il sait mieux que les autres que c'est vrai, mais peut-être, car il sait aussi que c'est lui-même qui représente ce spectre en ce moment. Entouré partout par des manifestations de *violence subjective*, il continue sur son chemin en faisant exactement les mêmes choses sans aucune inquiétude visible : il continue de discuter, de manger, de faire l'amour, avant la fin il va tuer son gardien de corps et va se faire finalement couper les cheveux avant de mourir. Malgré que du point de vue de la narration il est le protagoniste dans le film, son conflit principal est d'éliminer les obstacles pendant son parcours vers l'*expiation*. De cette manière, le *plot* du film représente une série d'événements, dont le rôle est plutôt d'expliquer à travers des messages allégoriques les raisons de cette *expiation*, au lieu de créer une tension et une progression des complications devant le personnage.

Au tout début du film la situation est déjà sans issue. La question n'est pas s'il



y a une résolution positive ou pas, car il est clair que c'est impossible. Les questions que le film pose sont plutôt *quand*, *comment* et *pourquoi* tout ce qui arrive dans le film arrive, ce qui donne ce caractère réflexif de sa narration. *Cosmopolis* est beaucoup plus une réflexion et une analyse, qu'un divertissement, malgré son aspect formel splendide même dans sa représentation macabre de la fin du monde.

Ici, il est intéressant de connaître l'histoire derrière le projet, qui nous donnera plus d'informations sur le contexte de sa création et sur les intentions des auteurs. En effet, c'est un projet principalement développé par Paulo Branco, un des plus grands producteurs indépendants en Europe, d'origine portugaise. C'est lui qui découvre en premier le roman de DeLillo, qu'il rencontre ensuite pendant le festival d'Estoril en Portugal. Voilà son histoire, racontée devant le numéro du mois de mai 2012 de *Cahiers de cinéma* :

« J'avais beaucoup aimé *Cosmopolis*, et ses références mythologiques à l'Enfer de Dante et à Homère. Grâce à Paul Auster, j'ai pu proposer à DeLillo d'être membre du jury au festival d'Estoril, que j'organise. Là, j'ai pris une option sur les droits. Et j'ai pensé à Cronenberg. C'est un réalisateur que j'aime beaucoup : j'avais distribué *Crash* au Portugal et j'avais participé au jury, qui avait primé *eXistenZ* à Berlin. » (Paulo Branco, propos recueillis à Paris, le 27 avril 2012, pour les *Cahiers de cinéma*)

Ensuite, l'histoire se déroule relativement vite. Paulo Branco fait un voyage à Toronto, où il rencontre David Cronenberg, qui en ce moment n'a pas encore lu le livre. Ils discutent l'idée d'en faire un film et Paulo Branco continue son voyage vers les États-Unis pour aller à un tournoi de poker. David Cronenberg l'appelle 48 heures plus tard pour confirmer qu'il accepte la proposition. Ensuite, Cronenberg écrit le scénario en six jours, en restant, d'après Paulo Branco, très fidèle à l'œuvre originale et surtout aux dialogues. Cela est certainement une des raisons du caractère réflexif du film, et d'ailleurs, les financiers du projet ont fait des commentaires sur ce sujet pendant la préproduction, mais Paulo Branco a réussi de les convaincre et de les rassurer, pour ainsi compléter son budget de 15 millions d'euros. Ces détails nous

démontrent les différences importantes en ce qui concerne le contexte de production et de création de *Metropolis* et de *Cosmopolis*. Le premier film est par excellence un film d'auteur, même s'il a été la plus grande superproduction allemande de son époque, tandis que le deuxième est un projet de producteur et avec un budget relativement modeste pour le cinéma Nord-Américain, malgré que dans une structure de coproduction entre l'Europe et le Canada, ce budget peut paraître relativement important. En effet, un tiers du film est financé par le Canada, un tiers par la France et le Portugal, et un tiers par les ventes à l'étranger.

Dans le casting initial il a été prévu d'engager Colin Farrell et Marillon Cotillard. Les négociations sont conclues, mais en ce moment Farrell accepte le rôle dans le remake de *Total Recall* et en même temps Cotillard tombe enceinte. Le film reste sans acteurs et tout d'un coup David Cronenberg propose Robert Pattison, à qui plus tard vont se joindre l'actrice Canadienne Sarah Gadon et les Français Juliette Binoche et Mathieu Amalric. Le fait que Pattison est de nationalité anglaise a permis au film d'engager un Américain (d'après les règles de l'industrie canadienne un seul Américain peut jouer dans un film, financé par le Canada) et le choix de Cronenberg s'arrête sur Paul Giamatti, avec qui le réalisateur a joué dans un autre film, *Le Monde de Barney*, deux ans auparavant. Ainsi la production est bouclée et le film est tourné à Toronto en 35 jours.

Tous ces détails font partie de notre recherche pour démontrer la différence énorme entre les conditions et le contexte de production de *Metropolis* et *Cosmopolis*. Derrière le film allemand est toute l'industrie cinématographique du pays à l'époque, un budget énorme, impensable à nos jours, des milliers de participants et de collaborateurs, des décors et des créations techniques inouïes pour leur temps, des années de tournage, etc., tandis que *Cosmopolis* est le résultat des efforts d'un producteur indépendant, qui a réussi en une période relativement courte d'assurer la création du film de Cronenberg.

À la fin de notre analyse de *Cosmopolis*, nous allons aussi donner la parole au réalisateur, pour qu'il commente lui-même ses intentions artistiques. Dans une entrevue pour le même numéro des *Cahiers du cinéma*, déjà cité ci-dessus, à la question « Maintenant vous savez pourquoi vous avez réalisé *Cosmpolis*? », David Cronenberg répond :

« Je commence à peine... avec votre aide... [...] ... j'ai l'intuition que c'est un film très émotionnel, plus qu'il n'en a l'air. Le sens pour moi est quelque chose de très organique, qui grandit avec le temps. Je n'ai pas besoin de le saisir au début... [...] ... Avant de tourner, je n'ai pas du tout une vision complète à quoi le film va ressembler. Je découvre le style du film exactement au moment où l'acteur comprend comment jouer son personnage en prononçant ses dialogues... [...] ... Quand je commence un tournage, mon chef opérateur Peter Sushitzky et moi n'avons pas la moindre idée de la manière dont nous allons tourner le premier plan, ni les objectifs, ni les lumières, rien. Si tout est planifié, compris à l'avance, on se trompe... [...] ... Un tournage doit être une aventure, une découverte. » (David Cronenberg, propos recueillis à Paris, le 27 avril 2012, pour les *Cahiers de cinéma*)

Cela ne veut pas dire, bien sûr, que le réalisateur n'est pas conscient du message du film, au contraire. À la question si le film a essayé de donner une image du capitalisme il répond de la manière suivante :

« Le roman et le film sont une analyse du capitalisme, de ce qu'il a de pire, et de la manière dont tout le monde a affaire au capitalisme, et comment chacun fait face. Le roman de DeLillo a été écrit il y a plus de dix ans, et il est d'une prévision incroyable sur le futur... [...] ... C'est aussi une image du caractère autodestructeur du capitalisme. Packer veut être libre, c'est pourquoi une pulsion le fait quitter la limousine pour aller dans la rue. Il se rend compte de cette dimension autodestructrice du capitalisme. Il dit alors qu'il se sent libre comme jamais. Sa femme lui dit : libre de faire quoi? Mourir? Et lui répond : oui, exactement, c'est ça la vraie liberté. » (David Cronenberg, propos recueillis à Paris, le 27 avril 2012, pour les *Cahiers de cinéma*)

Donc, le personnage principal de *Cosmopolis* est pleinement conscient de ce qu'il est et de ce qui l'attend. C'est son propre choix et en effet, un acte d'*expiation* nécessite un choix personnel et conscient. L'*expiation* n'a rien à voir avec la punition (comme dans le cas de Winston Smith dans *1984*), qui est le résultat d'un conflit

entre la *violence systémique* et la *violence subjective*. L'*expiation* demande un choix personnel de passer par cet acte autodestructif et libérant en même temps, ce qui fait le personnage d'Eric Packer en pleine conscience.

À la fin de son entrevue, à la question si *Cosmopolis* représente une vision apocalyptique de la fin du capitalisme, le réalisateur répond :

« ... on a souvent l'impression de vivre une époque apocalyptique, ou le monde s'effondre... [...] ...aujourd'hui on est inquiet à cause de la crise financière, mais c'était la même chose en 1929... [...] ... On a toujours l'impression que l'apocalypse est au coin de la rue. » (David Cronenberg, propos recueillis à Paris, le 27 avril 2012, pour les *Cahiers de cinéma*)

Avec ces mots du réalisateur Canadien nous allons fermer le chapitre de l'*expiation* et nous allons nous lancer vers le dernier film de notre corpus, *Les fils de l'homme* d'Alfonso Cuarón. Notre proposition est que l'*expiation* dans *Cosmopolis* a fermé le dernier cycle de la *violence cyclique* du XX<sup>e</sup> siècle, représentée au cinéma dystopique. Nous avons choisi ce corpus de films dystopique, car d'après notre réflexion et d'après notre intuition, si le cinéma s'intéresse à représenter les grands mouvements de la société, il tombe toujours dans la dystopie et ainsi, au-delà du sujet et de la narration, au-delà de leur contexte de création et parfois même au-delà des intentions des ses auteurs (comme nous le démontre l'entrevue avec David Cronenberg) le cinéma dystopique est capable d'arriver à une analyse très profonde, à la fois réflexive et intuitive, de notre société.

#### 5.4 Troisième cycle – *Les Fils de l'homme*, la violence divine et la fin de l'histoire

Maintenant nous allons aborder l'analyse du film d'Alfonso Cuarón, car notre réflexion et notre intuition nous suggèrent que dans cette œuvre nous pourrions peut-être découvrir les traces de ce que Walter Benjamin appelle la *violence divine*, celle



qui met fin à tout ordre juridique et qui détruit le monde, tel que nous le connaissons aujourd'hui. D'ailleurs, d'après nous, la définition de Benjamin sera beaucoup plus ouverte vers une analyse intuitive, que plutôt seulement rationnelle.

« *The Resolution*, the fifth of the five-part structure, is any material left after Climax... » (McKee, 1997, p. 312)

L'année dans les *Fils de l'homme* d'Alfonso Cuarón est 2027, ce qui n'est pas assez loin pour avoir oublié les événements du passé proche des années 2000. En effet, dès le début du film, nous, les spectateurs des années 2000, plongeons dans notre propre réalité. Avant la première image du film, à l'écran noir avec les premiers génériques, nous entendons des informations, qui sont tellement semblables à ce que nous entendions aujourd'hui dans les médias: « Day 1000 of the siege of Seattle; The Muslim community demands an end to the army's occupation of mosques; The Homeland Security bill is ratified; After eight years British borders will remain closed; The deportation of illegal immigrants will continue »...

De cette manière, le film nous prépare à ce que le monde du futur est en effet maintenant et ici. Au tout début de l'image, dans le premier plan, le protagoniste Theo (Clive Owen) s'achète une tasse de café dans une cafeteria, pleine des gens, qui regardent les infos à la télé. De cette manière, nous apprenons tout de suite la nouvelle, qui a bouleversé le monde entier – Diego Ricardo, la personne la plus jeune sur la Terre vient de mourir. Theo prend son café et quitte la place, pour le boire tranquillement dans la rue. Il ne réussit pas, car une explosion détruit l'endroit duquel il vient de sortir. Après le titre du film, dans la scène suivante, nous apprenons aussi la raison pourquoi la nouvelle de la mort de Diego Ricard est aussi tragique: l'humanité entière a perdu sa fertilité et ne peut plus se reproduire. L'écran de télévision dans la scène suivante au métro montre des images apocalyptiques du monde entier. Evidemment, la planète est en état de catastrophe et la civilisation humaine s'en va vers sa fin. De cette manière, en moins de cinq minutes, le spectateur comprend la prémisse du film : c'est la fin du monde. Les scènes suivantes avec les

immigrants derrière les barreaux, la femme, qui parle en allemand, et le bus, plein d'immigrants, qui seront déportés, ferment cette exposition allégorique, en nous faisant penser directement à l'Holocauste. Sauf que cette fois-ci il s'agit d'un Holocauste de l'humanité entière, non seulement d'un peuple.

Dans la scène suivante à la maison de Jasper (Michael Caine) la camera fait un survol sur des images de 2003, sur lesquelles on voit des manifestations contre la guerre en Iraq, pour s'arrêter sur une photo du protagoniste du film, Theo, son ex-femme Julian (Julianne Moore), et leur fils Dillon. En ce moment, nous savons déjà que Dillon est mort et que Theo et sa femme ne sont plus ensemble. C'est une image allégorique de la destruction non seulement de la famille de Theo et de sa génération, mais aussi de la génération suivante, celle des enfants, ou bien des *filis de l'homme*. Environ neuf minutes et demie seulement se sont écoulées du début de l'histoire.

Pourquoi avons-nous fait attention à ces détails? Parce que c'est ce côté allégorique de *Les fils de l'homme*, qui nous intéresse et qui est le vrai message du film. Cela ne veut pas dire que *Les fils de l'homme* n'a pas de *plot*, de structure dramaturgique, de sujet, de personnages, au contraire. Le film est narrativement et formellement impeccable, mais la vraie histoire n'est pas dans la narration. Elle est exactement dans les éléments allégoriques, métaphoriques et symboliques, auxquels le spectateur ne fait pas attention, mais qui font passer le message et la signification du film. Toute la première moitié du film est construite avec des images-clés pareilles, qui sont situées partout sur l'écran, et qui nous racontent la deuxième histoire dans le film, celle de la fin du monde. D'ailleurs, dans son analyse du film, qu'il considère comme un des plus grands chefs-d'œuvre du cinéma contemporain, Slavoj Žižek nous dit que :

« The true focus . . . is there in the background and it's crucial to leave it as a background. It's the paradox of anamorphosis — if you look at the thing too directly, the oppressive social dimension, you don't see it. You can see it in an oblique way only if it remains in the background. » (Slavoj Žižek on *Children*

of Men, [https://www.youtube.com/watch?v=pbgrwNP\\_gYE](https://www.youtube.com/watch?v=pbgrwNP_gYE), consulté en novembre 2014)

De cette manière, le deuxième plan, celui, qui transmet le message du film, devient la logique visuelle du récit. Dans cette logique, il y a la Guernica de Picasso, pour ne pas oublier la guerre en dehors des bureaux et des musées, il y a des images, qui nous rappellent Guantanamo, Abu Grahb, ou une autre prison symbolique de nos jours. Le signifié du film est complété par des images de Michelangelo et Picasso à Banksy, sur le fond de la musique de Rolling Stones et Pink Floyd, et nous sommes capables de tout reconnaître, sans en « faire attention », tout simplement parce que ce sont des images trop connues. Toute la culture et l'histoire de l'humanité sont dans le deuxième plan du film, il y a un surplus d'allégories et métaphores en permanence et nous reconnaissons tous ces symboles sans nécessairement les observer et sans les suivre. La question qui se pose ici est: est-ce que reconnaître ces images aussi souvent dans le film, mais toujours au deuxième plan leur donne du sens ou bien tout est déjà privé de sens? Y compris toute l'histoire de l'humanité? Car si des artefacts aussi iconiques ont perdu leur sens, qu'est-ce qui reste? La mort du plus jeune homme de la terre, Diego Ricardo, signifie la fin du futur, mais la perte du sens de tout ce que l'humanité a créé peut signifier encore une chose apocalyptique – la perte de l'histoire. Sans futur et sans histoire, qu'est qui reste?

Suite de cette réflexion, dans le cadre de notre travail, notre proposition est que *Les fils de l'homme* nous démontre (peut-être d'une manière plutôt intuitive que réflexive) les traces de la *violence divine*, celle, qui anéantira tout et mettra fin à l'ordre, tel que nous le connaissons aujourd'hui.

Du point de vue de notre paradigme sur la *violence cyclique* nous ne pouvons pas non plus trouver une logique pour nous guider. Il paraît que le grand cycle final de l'histoire se referme et que toutes les formes de violence sont dans des interactions chaotiques et privées de toute logique. La *violence systémique* est en train de perdre sa signification, car le système représenté dans le film est en pleine déconstruction.



La *violence mythique*, conservatrice de droit n'a plus rien à conserver. Le droit, l'ordre juridique est en train de disparaître. D'ailleurs, il y a aussi quelque chose de très symbolique dans le fait que le film se déroule en Grande-Bretagne, un des rares pays sans constitution (ordre juridique).

Avec sa structure du récit, divisée entre le premier et le deuxième plan, *Les Fils de l'homme* représente un état sublime de déconstruction et décomposition, sans tirer notre attention vers quoi que ce soit, mais nous pouvons y facilement découvrir les dangers principaux devant l'humanité aujourd'hui – contrôle total, violence individuelle de toute sorte, immigration, terrorisme, xénophobie, art inutile qui a perdu sa valeur et son rôle, désastres écologiques, radicalisme religieux, etc. Ce qui est à noter aussi du point de vue formel est le fait que le réalisateur mexicain Alfonso Cuarón n'a plus besoin de construire quoi que soit au niveau du concept visuel dans ce film, car tout est déjà mis en place. La réalité que nous observons dans *Les fils de l'homme* ressemble à celle de n'importe quelle émission d'information à la télévision d'aujourd'hui. À part le problème de la fertilité disparue de l'humanité, seul élément, qui peut être considéré comme une science-fiction dans le sujet, tous les autres éléments du film (narratifs et formels) sont directement issus de notre monde, tel que nous le connaissons dans notre propre réalité. Le paradoxe dans ce cas, c'est que le réalisateur utilise notre réalité déjà existante (celle en dehors des salles de cinéma) en la décomposant en morceaux pour créer la perception d'un « endroit malade ». Paradoxe de la forme, mais pas du sens.

Dans ce monde dystopique, le protagoniste ne doit plus combattre un seul système, car le système lui-même est en état de disparition. Les derniers efforts des forces de l'ordre sont lancés contre toute sorte de manifestations de *violence subjective* – terroristes, immigrants, groupes religieux radicaux, rebelles, clans et gangs criminels, qui combattent entre eux. Il n'y a plus de *Grands Criminels*, de résistance, de *faute* et de *châtiment*. L'armée est partout, ainsi que le chaos. Dans ce monde le seul endroit, dont la signification purement symbolique représente une



forme d'espoir pour l'humanité de continuer vers un futur probable est le bateau *Tomorrow* du réseau clandestin *The Human Project*. Sauf que, la question qui se pose ici est : de quelle humanité s'agit-il ? De nous, les humains d'aujourd'hui, ou d'une autre humanité, qui n'est pas la nôtre ? Car le bateau *Tomorrow* est déjà extérieur à la situation dans laquelle se trouve le monde représenté dans *Les fils de l'homme*. À la fin du film et de son voyage avec la dernière femme enceinte, le protagoniste va voir le bateau de loin dans un brouillard dans lequel *Tomorrow* va s'éloigner et disparaître de notre regard.

Dans le sujet et au premier plan du film l'objectif de Theo, en tant que protagoniste est de sauver la vie d'une femme enceinte d'origine africaine, Kee (Claire Hope-Ashitey). La majeure partie du plot du film est concentrée sur les efforts de Theo d'amener cette femme sur le bateau *Tomorrow*, pour ainsi donner la chance de son bébé de naître. Nous verrons le bateau à la toute fin du film dans le brouillard, mais nous ne verrons jamais les gens de l'organisation clandestine. Au premier regard, le fait de la grossesse de la jeune femme africaine et de l'existence du *The Human Project* peuvent être considérés comme un signe d'espoir, une possibilité de futur. Dans la barque, avec laquelle Theo amène Kee vers le bateau elle lui dit qu'elle va appeler le petit bébé Dillon, une sorte de renaissance symbolique pour Theo, qui est en train de mourir de ses blessures.

Ici, d'après notre lecture se trouve le plus grand paradoxe du film, qui finalement reste contradictoire dans son message, concernant un espoir possible. Du point de vue du premier plan, c'est une histoire, qui permet de reprendre l'espoir pour un bref moment, mais du point de vue du deuxième plan et de l'allégorie du film, nous pouvons interpréter les choses différemment. Theo, l'homme blanc meurt avant de monter dans le bateau. C'est la mort allégorique de la civilisation, telle que nous la connaissons maintenant en occident. L'acte de courage de Theo est aussi un acte d'*expiation* avant la fin de l'histoire.

Kee, par contre, continuera de vivre. Elle porte en soi une nouvelle vie. Au premier regard, cela peut être perçu comme une forme d'espoir pour la civilisation, mais ici nous allons poser encore une fois la question, qui nous paraît aussi cruciale – de quelle civilisation s'agit-il dans le film, en parlant d'espoir? Quelqu'un pourra se demander pourquoi pour nous cette question est-elle aussi importante et voici l'explication : dans le roman de P. D. James, la dernière femme enceinte est une femme blanche, tandis que dans le film cette femme est d'origine africaine. Sans aborder ce sujet sur une conceptualisation raciale, nous croyons que c'est un détail très important, qui fait non seulement une différence entre le livre et le film, mais d'une manière allégorique nous propose une interprétation particulière. C'est une décision créative du réalisateur et voici son explication de ce choix de casting :

« The fact that this child will be the child of an African woman has to do with the fact that humanity started in Africa. » (Alfonso Cuarón, Daily News, [www.dailynews.com/entertainment/ci\\_4866854](http://www.dailynews.com/entertainment/ci_4866854), consulté en novembre 2014).

Dans cette explication du choix de Cuarón, nous pouvons découvrir dans le personnage de Kee l'incarnation d'une nouvelle Ève, une mère fondatrice d'une nouvelle humanité. Or, le fait qu'elle quitte cette civilisation pour aller ailleurs nous fait penser que s'il y a un espoir, il est pour une civilisation nouvelle, qui aura lieu quelque part ailleurs, et ce ne sera pas ici. Le berceau de notre civilisation a été en Afrique, mais ensuite les premiers hommes ont pris le chemin pour aller ailleurs et partout sur la terre. De la même manière, Kee, la femme africaine et ses enfants trouveront une autre place, pour fonder une nouvelle humanité. La civilisation, qui reste derrière le bateau *Tomorrow*, qui s'éloigne dans le brouillard, n'a plus aucune autre chance que de disparaître. C'est la *violence divine*, à la fois omnipuissante et inexplicable, qui est en train de mettre la *fin à l'histoire*. À notre histoire. Et ceci est la signification allégorique de la représentation du deuxième plan du film, qui nous démontre en même temps la fin du futur et la fin du passé. Ils nous restent encore quelques moments dans le présent, avant l'anéantissement.



Ainsi, avec le film de Cuarón, nous aborderons la question de cette violence aussi mystique et métaphysique, appelée *divine* par Walter Benjamin, sans prétendre d'en trouver la réponse. Cette partie de notre travail, consacrée à la *violence divine* est plutôt une réflexion sur le sujet. Nous utilisons l'exemple de *Les fils de l'homme* comme représentation de cette violence en restant pleinement conscient, que cela ne signifie pas d'en trouver l'explication, mais plutôt de fermer le sujet de la *violence cyclique*.

Dans perspective de réfléchir sur la *violence divine*, nous ne considérons pas *Les fils de l'homme* comme un film de science-fiction. Il ne traite pas non plus des sujets scientifiques, liés à la fertilité comme problème médical. Le monde dans le film est au point final de son existence. Si, dans *Cosmopolis*, le personnage d'Erick Packer était le dernier homme de l'ordre juridique néolibéral, qui devait passer par l'expiation, dans *Les fils de l'homme*, pratiquement tous les personnages sont des anciens *Übermensch* (super-hommes), qui sont devenus les derniers hommes dans une situation qui les dépasse et détruit en même temps. C'est une situation de post-expiation et sans espoir. Nous sommes en 2027 et de nouveau en Angleterre (encore une fois après 1984). Une situation cyclique, qui sans être le fruit d'une intention préméditée, nous rappelle le cycle entre *Metropolis*, *Cosmopolis* et New York.

L'expiation est le moyen de mettre fin à la dialectique entre la *violence mythique* et l'ordre juridique. Si un nouvel ordre est probable et possible, il ne sera pas fondé ici, dans ce monde, qui est en train d'être anéanti par la *violence divine*.

Le dernier chapitre du livre de Slavoj Žižek est intitulé *Allegro, La violence Divine* et au tout début Žižek nous dit que :

« La « violence divine » s'apparente à ce type d'intrusion brutale de la justice au-delà de la loi. » (Žižek, 2008 , p. 238)

Dans son traitement du sujet, Žižek cherche tout d'abord à découvrir ce que la *violence divine* n'est pas. Toute intervention de Dieu, ou des actions à Son nom, sont

catégoriquement exclues. Ainsi que les traitements théologiques, qui ne pourront pas expliquer ni l'Holocauste, ni les attentats du 11 septembre, ni les massacres au Congo, ni la réalité des catastrophes historiques. La révolution non plus ni le Jugement dernier ne peuvent être considérés comme une manifestation de la *violence divine*.

D'après Zizek, l'essence de la *violence divine* est dans son caractère absolument neutre, qui ne peut pas être lié avec aucune cause, aucune raison d'existence, aucune logique et qui ne représente rien d'autre que la *violence divine* elle-même, pure de toute signification quelconque.

« C'est le domaine de la violence divine pure qui est celui de la souveraineté, celui au sein duquel l'acte de tuer n'est ni l'expression d'une pathologie personnelle (c'est-à-dire une pulsion destructrice et idiosyncrasique), ni un crime, ni un sacrifice : il s'agit donc d'un acte qui n'est ni esthétique, ni éthique, ni religieux... [...] ... C'est la violence mythique qui exige le sacrifice et détient le pouvoir sur la vie nue, là où la violence divine est expiatoire et non sacrificielle. » (Zizek, 2008, p.264)

Ensuite, il interprète la dernière phrase du texte original de Benjamin de la manière suivante :

« ...l'opposition entre la violence mythique et la violence divine est celle entre le moyen et le signe. Autrement dit, la violence mythique est un moyen d'imposer la Loi (l'ordre social légal) tandis que la violence divine ne sert aucun objectif, pas même celui de rétablir l'équilibre de la justice. Elle n'est que le signe de l'injustice présente partout dans le monde, un monde « disloqué : sur le plan éthique » (Zizek 2008, p. 265)

Il est vraiment difficile de résister à la tentation de chercher quelque chose de plus profond dans la *violence divine*, au lieu de la voir tout simplement comme un signe, qui ne cherche « à rétablir ni l'équilibre, ni la justice », mais au cinéma les signes les plus simples parfois peuvent produire le sens le plus profond.

Dans le cas de *Les fils de l'homme*, peut-être qu'à travers ce signe de la *violence divine*, qui est en train de détruire la *réalité* dans le film, nous aurons



certaines questions à nous poser, dont la plus inquiétante nous hantera longtemps après le visionnement du film : Est-il vraiment possible qu'à travers sa métaphore cinématographique et son récit allégorique ce film nous montre que notre monde réel, hors des salles de cinéma, est aussi en train d'approcher la *fin de l'histoire*?

Rappelons-nous la petite anecdote de Platon dans *Story* de McKee :

“... Yet felt ideas, as Plato pointed out, are ideas nonetheless. Every effective story sends a charged idea out to us, in effect compelling the idea into us, so that we must believe. In fact, the persuasive power of a story is so great that we may believe its meaning... » (McKee, 1997, p. 129)

*Les idées vécues sont toutefois des idées.* L'expérience vécue au cinéma reste une expérience.

### 5.5 Réel et réalité – l'idéologie

« The choice between good and evil or between right or wrong is no choice at all. Imagine Attila, King of the Huns poised on the borders of fifth-century Europe, surveying his hordes and asking himself: « Should I invade, murder, rape, plunder, burn, and lay waste...or should I go home? » For Attila this is no choice at all. He must invade, slay, plunder and lay waste... [...] ... In the eyes of his victims, however, his is an evil decision. But that's their point of view. For Attila his choice is not the right thing to do, but probably the moral thing to do. » (McKee, 1997, p. 248)

Une question, que nous avons soulevée à plusieurs reprises et qui nous intéresse particulièrement, est celle de l'idéologie. Dans ses rapports avec la violence, cette question ne se limite pas dans les formes de manipulation médiatique (dans la plus vaste compréhension possible du terme « médias »), que nous considérons comme une partie intégrale de toute forme de *violence symbolique*. En général, dans la réalité, la société est habituée à accorder une confiance *a priori* aux médias, à la divulgation de l'information et à la représentation et interprétation adéquate des faits.

Ceci est valide surtout dans le monde occidental, considéré comme démocratique et libre, et dans lequel il est difficile de ressentir une forme de censure sévère, qui serait plutôt caractéristique pour un régime autoritaire. Ici nous pouvons de nouveau nous référer à une analyse plus approfondie des stratégies subtiles et sophistiquées de la société capitaliste, qui a réussi à créer pour les individus l'illusion d'existence et d'expression libres, pour ainsi contrôler la conscience publique et éviter toute forme de résistance possible. Ceci est juste la surface d'une autre réalité et ce problème d'accès à l'information et à l'interprétation des faits est un des enjeux majeurs de notre époque.

Dans leur livre *La fabrication du consentement. De la propagande médiatique en démocratie* (1988), Noam Chomsky et Edward Herman analysent le rôle des médias dans une société démocratique en mettant en cause la perception de leur indépendance et objectivité, ainsi que leur rôle dans la société en général. Les thèses des deux auteurs et leur vision sur le mode de fonctionnement des médias dans le monde démocratique sont plus que critiques :

« En réalité, le fait que les médias publient des faits sur un sujet ne prouve en rien que la couverture soit adéquate ou juste. Comme nous pouvons le voir dans les chapitres suivants, les médias occultent une part considérable de ce qui permet de comprendre un événement. Mais plus cruciale encore est la place accordée à tel ou tel fait : le moment, la mise en page, le ton, la répétition, les éléments de contextualisation, les faits et les analyses qui lui donnent sens (ou l'en privent). » (Chomsky & Herman, 1998, p. 21).

La question qui se pose ici est fondamentale : les médias auront-ils vraiment intérêt à dénoncer la *violence systémique* provenant des mêmes systèmes auxquels ils appartiennent? C'est-à-dire dans un *cycle* particulier de la *violence cyclique*, la *violence symbolique* peut-elle changer le *cycle* et influencer l'interaction entre les trois types de violences (*systémique – subjective – symbolique*), pour ainsi changer le cours de l'histoire? Surtout dans un monde global dans lequel les points de repère (hors d'un ordre économique et financier), tels que traditions, culture, mœurs,

relations familiales et personnelles, valeurs héritées de sa famille ou de ses proches, etc., deviennent de moins en moins importants?

« ... l'un des principaux dangers du capitalisme : bien qu'il soit global, il soutient une constellation idéologique « sans monde » strictu sensu, privant ainsi l'immense majorité des individus d'une carte cognitive significative. » (Zizek, 2008, p.110)

Dans un tel contexte, les médias peuvent non seulement soutenir la forme de « matière noire », c'est-à-dire l'invisibilité de la *violence systémique*, mais leur rôle et leur propre fonctionnement peuvent être considérés comme une double forme de *violence systémique* par excellence. Notre hypothèse est que suite à des raisons très complexes (sociales, politiques, économiques, etc.) la *violence symbolique* restera toujours plutôt une fonction de la *violence systémique*.

Dans ses *Réflexions sur la guerre d'Espagne* (1942) Georges Orwell décrit le rôle des journaux de l'époque dans la fausse représentation de la réalité et la déviation des faits (d'ailleurs cette manipulation de la vérité lui a servi comme une source d'inspiration essentielle pour la création de *1984*), mais la situation a énormément changé depuis son époque. Aujourd'hui, le rôle des médias au niveau de la violence systémique est beaucoup plus subtil qu'une simple propagande ou manipulation et surtout, dans un monde global il reste très peu de place pour une opposition adéquate en capacité, et de taille, à résister. La bataille acharnée en ce moment entre les systèmes et les structures mondiales les plus importantes et puissantes pour le pouvoir et le contrôle sur internet à un niveau planétaire en est la preuve et le signe des enjeux et des dangers qui nous attendent dans le futur.

Dans la réalité, nous pouvons observer généralement deux options différentes - dans un système plus souple (tel que le capitalisme occidental) la modification du système (*mutatis mutandis* de l'ordre juridique existant) jusqu'à un certain niveau est possible tandis que dans un système rigide (tel qu'un régime totalitaire), le résultat est habituellement une accélération des cycles de la *violence cyclique*.

Les œuvres dystopiques comme *1984* (1956 et 1984), *La Matrice* (1999) et *Blade Runner* (1982), parmi d'autres, ont donné la possibilité aux générations précédentes de prévoir et même de prédire une partie de leur futur social, politique et économique. Aujourd'hui nous pourrions peut-être trouver certaines réponses concernant notre futur dans quelques films plus récents et la problématique qu'ils traitent. Ceci n'est pas une exagération hasardeuse du rôle du cinéma et de la littérature dystopiques, mais une question tout à fait légitime. Surtout si cette question est posée à la lumière d'une analyse historique de certains textes et films dystopiques et du rôle qu'ils ont eu dans la critique d'un futur imaginaire, basée sur les analyses du passé et du présent.

D'ailleurs, plusieurs auteurs ont déjà insisté dans leurs travaux sur le rôle des concepts dystopiques en tant que prévisions et prédictions du futur de la société.

Leonid Heller dépiste cette idée dans son article *Zamjatin : prophète ou témoin? Nous autres et les réalités de son époque* (1981).

Erika Gottlieb pose des questions semblables dans son livre *Dystopian Fiction East and West* (2001) et plus précisément dans le chapitre intitulé « *Fiction or Prophecy?* ».

« How does one explain the mysterious power of prophecy, that is the reference to autobiographical fact before the fact...? » (Gottlieb, 2001, p.272)

Dans son texte, Erika Gottlieb fait aussi un parallèle entre la personnalité des auteurs, leur vie privée dans les circonstances et le contexte de leur époque, et les personnages dans leurs œuvres pour trouver les racines, la motivation et les raisons derrière l'inspiration, la création et la justification de leurs concepts :

« ... It is the biographical fact of such exceptional courage demanded from writers living in the dystopic nightmare state where the Book itself is regarded as subversive... it is through making these characters psychologically credible that the writers of dystopian fiction evoke the reader's sympathy for the cause



– freedom of expression – and warn against the dangers of dictatorship. » (Gottlieb, 2001, p. 274)

En discutant l'élément du courage dans le travail de certains auteurs, il est impossible de ne pas aborder encore une fois la question de la résistance. Dans le cinéma dystopique elle est la base du conflit dramatique. Ce qui n'est pas toujours le cas dans la vie réelle et cette situation est un champ d'études intéressant, car c'est une des questions politiques, posées par la dystopie. Le cinéma dystopique est par excellence un cinéma politisé, car les questions et la problématique qu'il aborde sont d'ordre social et politique. Le terme politique ici comporte la signification du terme grec ancien *politikos*, c'est-à-dire tout ce qui concerne la *polis*, la cité. Dans notre époque, cela signifie notre société.

Dans cette perspective, ce qui est intéressant pour nous, c'est d'essayer d'analyser à quel point les deux grandes utopies du XXe siècle – le communisme et le capitalisme - en utilisant des idéologies différentes, mais des moyens de manipulations presque identiques, nous ont amenés aussi à un résultat semblable, ce qui a créé aussi des formes de *violence systémique* avec des résultats pareils.

Dans un autre texte, *The violence of Liberal Utopia* (2011), Slavoj Zizek nous présente une image très claire de ces interactions entre système, idéologie et manipulation dans le monde du cybercapital :

« Here, however, we encounter the basic paradox of liberalism... The claim to want nothing but the lesser of evils, once asserted as the principle of the new global order, gradually takes over the very feature of its enemy it wanted to fight. The global liberal order clearly asserts itself as the best of all possible worlds; the modest rejection of utopias ends with imposing own market – liberal utopia, which will become reality when we will properly apply market and legal Human Rights mechanism. Behind all this lurks the ultimate totalitarian nightmare, the vision of a New Man who left behind the old ideological baggage. » (Zizek, 2011, 16)

Bien sur, en ce qui concerne le système capitaliste, il y a un texte très court (seulement trois pages), qui est le fragment 74 du volume VI des travaux de Walter

Benjamin, qui nous paraît fondamental, car il nous donne une image explicite du capitalisme du point de vue de la dialectique entre son ordre juridique (système) et son idéologie. Encore une fois une équivalence avec la *violence systémique* et la *violence symbolique* de Zizek.

Le titre original de ce texte de Benjamin est *Kapitalismus als Religion*, mais pour les besoins de ce travail nous avons travaillé avec la traduction en anglais, qui est intitulée *Capitalism as Religion*, et qui commence ainsi :

« One can behold in capitalism a religion, that is to say, capitalism serves to satisfy the same worries, anguish, and disquiet formerly answered by so-called religion. » (Benjamin, p. 259)

Ensuite, Benjamin nous donne les trois caractéristiques principales du capitalisme, qui le définissent comme religion :

« First, capitalism is a pure religious cult, perhaps the most extreme there ever was. Within it everything only has meaning in direct relation to the cult: it knows no special dogma, no ideology. » (Benjamin, p. 259)

« This concretization of the cult connects with a second characteristic of capitalism : the permanent duration of the cult. Capitalism is the celebration of the cult *sans rêve et sans merci*. » (Benjamin, p. 259)

« Third, this is a cult that engenders blame. Capitalism is presumably the first case of a blaming than a repenting cult. Herein stands this religious system in the fall of a tremendous movement. » (Benjamin, p. 259)

Cette définition du capitalisme en tant qu'une religion (une comparaison, qui d'habitude à toujours est faite plutôt avec les régimes plus dogmatiques et totalitaires), est notre dernier argument pour confirmer et justifier notre décision de nous adresser vers la problématique de la société contemporaine par le biais de la *violence cyclique*, et sans prendre en compte les spécificités et la différence entre les différents modèles socio-politico-économiques et idéologiques.

À la fin de notre travail, nous allons citer pour une dernière fois Walter Benjamin, car probablement dans ce texte de trois pages se trouve une des réponses les plus intéressantes et originales à la question sur les origines du capitalisme :

« Capitalism is purely cultic religion, without dogma. Capitalism itself developed parasitically on Christianity in the West – not in Calvinism alone, but also, as must be shown, in the remaining orthodox Christian movement – in such a way that, in the end, its history is essentially the history of its parasites, of capitalism... [...]... Christianity in the time of the Reformation did not encourage the emergence of capitalism, but rather changed itself into capitalism. » (Benjamin, p. 260-261)

CHAPITRE VI  
TROISIÈME ACTE  
(RÉSOLUTION OU CONCLUSION)

À la fin de ce travail, nous essayerons de réfléchir encore un peu sur une question, dont la réponse est dans l'origine de notre choix de sujet et champ de recherche – le cinéma dystopique.

La question est : la *violence cyclique* existe-t-elle vraiment? Autrement dit, n'est-il pas possible d'accepter une autre proposition, par exemple que chaque type de violence que nous avons analysé dans les pages précédentes de ce travail est un type fini en soi, indépendant des autres, capable de construire et définir sa propre logique, argumentation et existence?

Essayons de voir cette proposition par le biais de la *violence mythique*. Imaginons-nous une situation dans laquelle la *violence mythique* (ou *systémique*, d'après Zizek), en tant que cause, qui « de quelque manière qu'elle agisse, ne devient violence au sens prégnant du mot que lorsqu'elle intervient dans les rapports moraux » (Benjamin, 2012, p. 55), se manifeste en fondant l'ordre juridique (le droit, le système).

Un énorme Big Bang de violence, après lequel le nouvel ordre juridique est instauré et ensuite cette *violence mythique* ou *systémique* ne se manifeste plus. Dans ce cas, pourquoi Benjamin continue sa thèse en abordant le sujet de la *violence mythique*, conservatrice de droit? L'histoire aurait fini avec l'instauration du nouvel ordre juridique. C'est-à-dire instaurer un nouveau droit, un nouvel ordre, c'est la *fin de l'histoire*. D'ailleurs ce serait la réalisation accomplie de n'importe quel idéal utopique. Dans le cas du concept marxiste, la victoire de la classe prolétaire serait la réalisation de l'idéal communiste, mais aussi la *fin de l'histoire*. Dans un concept



néolibéral, la libéralisation absolue des rapports économiques signifierait pratiquement la même chose – la réalisation de l'utopie néo-libérale et parallèlement la *fin de l'histoire*. Chaque situation dans laquelle une seule forme de violence pourrait en théorie exister et fonctionner seule et indépendante des autres types de violence signifierait toujours la même chose – LA FIN DE L'HISTOIRE.

Or, la *fin de l'histoire* n'est pas encore arrivée. Nous avons observé (ou étudié dans les cours d'histoire) la fin de plusieurs *cycles*, mais ces *cycles* continuent de se reproduire en produisant aussi d'autres *cycles*, intérieurs et extérieurs, et il n'y a aucune preuve (au moins pour l'instant et en ce moment) que cette reproduction s'arrêtera dans un futur visible de notre perspective historique.

Nous avons le même questionnement vis-à-vis des autres types de violence. Prenons par exemple la *violence subjective*. Est-il possible de nous imaginer une situation de victoire absolue de la *violence subjective* et de son existence indépendante des autres types de violence? Même dans l'époque actuelle d'une manifestation et concentration extrême de ce type de violence (il suffit de voir les informations des événements les plus récents de manifestation de violence dans le monde entier), une hypothèse que la *violence subjective* pourra éliminer la *violence systémique* et la *violence symbolique*, et sera dotée de la puissance nécessaire pour mettre *fin à l'histoire*, nous paraît très peu plausible. Dans une perspective possible, la *violence subjective* va instaurer un nouvel ordre juridique (système) ce qui sera la preuve qu'elle s'est transformée en *violence mythique* (ou *système*). Ensuite viendra la nécessité de protéger et conserver ce nouvel ordre (système).

Les mêmes questions peuvent s'adresser à la *violence symbolique* qui dans une vision utopique, pourrait éliminer la *violence systémique* et la *violence subjective* et mettre *fin à l'histoire*. Or, l'utopie n'est que le double de la dystopie, et le résultat final d'une puissante *violence symbolique* sera plutôt l'accélération des cycles entre les autres types de violence.

Voilà pourquoi, dans le questionnement sur ce sujet, nous avons considéré tous ces types de violence comme composantes de quelque chose de plus grand, une cause dont les différents types de violence, mentionnés ci-dessus, font partie. Cette chose, cette cause, qui possède la capacité d'unir tous ces types de violence dans un cercle infini de cycles d'interactions permanentes, est la *violence cyclique*, qui est le fondement de l'évolution de la société. Une note très importante doit être faite ici – dans ce discours nous restons toujours sur le champ du droit positif, sans entrer dans le terrain du droit naturel.

Une autre question pourra se poser ici : quel est le rapport entre la *violence cyclique* et la *violence divine*, si la dernière existe vraiment ? Si nous acceptons la logique de Slavoj Žižek que la violence divine est une « intrusion brutale de la justice au-delà de la loi. » (Žižek, 2008, p. 238), nous pourrions aussi revenir à l'idée de Derrida que « La justice en elle-même, si quelque chose de tel existe, hors ou au-delà du droit, n'est pas déconstructible. » (Derrida, *Force de loi*, Cardozo Review, Vol. 11:919, p. 944). Dans ce sens la *violence divine* peut être vue comme la victoire de la justice non-déconstructible sur le droit déconstructible, ou autrement dit, elle peut être facilement considérée comme une victoire morale. Mais c'est une vision trop simpliste, une métaphore de Deux Ex Machina, qui intervient à la fin du spectacle pour rendre justice. Cette perception positionnera aussi la *violence divine* dans l'intérieur de la *violence cyclique*. Or, la *violence divine* reste toujours extérieure à la *violence cyclique* et c'est la raison principale de ne pas pouvoir la comprendre, ni connaître.

La *violence divine* est celle qui amène la fin de l'histoire et même si nous pouvons détecter les signes de cette fin nous ne pouvons pas savoir, ni connaître qu'est qui est après. Donc, nous resterons toujours sur le terrain de la *violence cyclique*, dans notre monde déchiré par la *violence mythique (systémique)*, *symbolique* et *subjective*, et la *violence divine* restera toujours à l'extérieur. D'ailleurs, le phénomène de connaître le fait d'existence de quelque chose sans

connaître la chose elle-même n'est ni un signe de faiblesse, ni un défaut. C'est tout simplement la limite et la frontière de la connaissance et du savoir. De la même manière nous pouvons présupposer et croire qu'il y a quelque chose à l'extérieur de *La Matrice*, mais nous ne connaissons jamais cette chose, car nous resterons toujours à l'intérieur. Dans l'univers de la *violence cyclique*.

Alors, encore une dernière question – d'où vient cette *violence cyclique*? Quelle est son origine? Quelle est la raison de son fondement et de son existence?

Nous croyons que la réponse à cette question se trouve toujours dans la définition de Benjamin. La *violence cyclique* est le fondement et le grand cercle, qui unit tous les autres types de violence, mais en tant que telle, elle est fondée par l'interaction d'une cause et les rapports moraux.

La *violence cyclique* n'est ni *grecque* (la philosophie), ni *juive* (la religion), comme c'était la traduction de Derrida des concepts de la *violence mythique* et *divine* de Benjamin.

La *violence cyclique* est un phénomène humain et elle ne fait aucune différence entre origine, histoire, culture, race et religion.

## ANNEXE A

### FICHES FILMIQUES

(source: imdb.com, consulté en février 2015)

Tableau A.1 Fiche de *METROPOLIS*

Titre de l'œuvre	Metropolis
Scénario	Thea von Harbou (scénario et roman), Fritz Lang (scénario)
Réalisateur	Fritz Lang
Distribution principale	Alfred Abel, Brigitte Helm, Gustav Fröhlich, Rudolf Klein-Rogge
Genre	Science-fiction, drama
Pays d'origine	Allemagne
Compagnie(s) de production	Universum Film (UFA)
Date et territoire de sortie (première)	10 janvier 1927 (Allemagne)

Tableau A.2 Fiche de *1984*

Titre de l'œuvre	1984
Scénario	George Orwell (roman), William Templeton et Ralph Gilbert Bettison (scénario)
Réalisateur	Michael Anderson
Distribution principale	Edmond O'Brien, Jan Sterling, Michael Redgrave
Genre	Science-fiction, drama
Pays d'origine	États-Unis, Royaume-Uni
Compagnie(s) de production	Columbia Pictures Corporation, Holiday Film Productions Ltd.
Date et territoire de sortie (première)	6 mars 1956 (Royaume-Uni)



Tableau A.3 Fiche de *FAHRENHEIT 451*

Titre de l'œuvre	Fahrenheit 451
Scénario	Ray Bradbury (roman), François Truffaut et Jean-Louis Richard (scénario)
Réalisateur	François Truffaut
Distribution principale	Julie Christie, Cyril Cusack, Oscar Werner
Genre	Science-fiction, drama
Pays d'origine	Royaume-Uni
Compagnie(s) de production	Anglo Enterprises, Vineyard Films
Date et territoire de sortie (première)	6 septembre 1966 (Festival de Venise)

Tableau A.4 Fiche de *BLADE RUNNER*

Titre de l'œuvre	Blade Runner
Scénario	Philip K. Dick (roman), Hampton Fancher et David Webb Peoples (scénario)
Réalisateur	Ridley Scott
Distribution principale	Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young
Genre	Science-fiction, thriller
Pays d'origine	États-Unis, Hong Kong, Royaume-Uni
Compagnie(s) de production	Ladd Company, Shaw Brothers, Warner Bros, Blade Runner Partnership
Date et territoire de sortie (première)	25 juin 1982 (États-Unis)

Tableau A.5 Fiche de *NINETEEN EIGHTY-FOUR*

Titre de l'œuvre	Nineteen Eighty-Four
Scénario	George Orwell (roman), Michael Radford (scénario)
Réalisateur	Michael Radford
Distribution principale	John Hurt, Richard Burton, Suzanna Hamilton
Genre	Science-fiction, drama
Pays d'origine	Royaume-Uni
Compagnie(s) de production	Umbrella-Rosenblum Films Production, Virgin Benelux, Virgin Schallplatten, Virgin
Date et territoire de sortie (première)	10 octobre 1984 (Royaume-Uni)

Tableau A.6 Fiche de *BRÉSIL*

Titre de l'œuvre	Brésil
Scénario	Terry Gilliam, Tom Stoppard et Charles McKeown (scénario)
Réalisateur	Terry Gilliam
Distribution principale	Jonathan Price, Katherine Helmond, Robert De Niro
Genre	Science-fiction
Pays d'origine	Royaume-Uni
Compagnie(s) de production	Embassy International Pictures
Date et territoire de sortie (première)	20 février 1985 (France)

Tableau A.7 Fiche de *LA MATRICE*

Titre de l'œuvre	La Matrice
Scénario	Andy et Lana Wachowski (scénario)
Réalisateur	Andy et Lana Wachowski
Distribution principale	Carrie-Anne Moss, Keanu Reeves, Laurence Fishburne
Genre	Science-fiction, action
Pay(s) d'origine	Australie, États-Unis
Compagnie(s) de production	Warner Bros, Village Roadshow Pictures, Groucho II Film Partnership, Silver Pictures
Date et territoire de sortie (première)	31 mars 1999 (États-Unis)

Tableau A.8 Fiche de *LES FILS DE L'HOMME*

Titre de l'œuvre	Les fils de l'homme
Scénario	P.D. James (roman), Alfonso Cuaron, Timothy J. Sexton, David Arata, Mark Fergus et Hawk Ostby (scénario)
Réalisateur	Alfonso Cuaron
Distribution principale	Clive Owen, Clare-Hope Ashitey, Julianne Moore, Michael Caine
Genre	Science-fiction, drama, thriller
Pays d'origine	Etats-Unis, Royaume-Uni
Compagnie(s) de production	Universal Pictures, Strike Entertainment, Hit & Run Productions
Date et territoire de sortie (première)	3 septembre 2006 (Festival de Venise)

Tableau A.9 Fiche de *COSMOPOLIS*

Titre de l'œuvre	Cosmopolis
Scénario	Don DeLillo (roman), David Cronenberg (scénario)
Réalisateur	David Cronenberg
Distribution principale	Juliette Binoche, Paul Giamatti, Robert Pattinson, Sarah Gadon
Genre	Drama, thriller
Pays d'origine	Canada, France, Portugal, Italie
Compagnie(s) de production	Alfama Films, Prospero Pictures, Kinology, France 2 Cinéma, Talandrakas, Téléfilm Canada, Leopardo Filmes, Canal+, Rai Cinema, Radiotelevisao Portuguesa, Jouror Productions
Date et territoire de sortie (première)	25 mai 2012 (Festival du Film de Cannes)



ANNEXE B  
LISTE DES FILMS

*Metropolis*, Fritz Lang, Allemagne, 1927

*1984*, Michael Anderson, Royaume Uni, 1956

*Fahrenheit 451*, François Truffaut, France, 1966

*Blade Runner*, Ridley Scott, Etats Unis, 1982

*Nineteen Eighty-Four*, Michael Radford, Royaume Uni, 1984

*Brazil*, Terry Gilliam, Royaume Uni, 1985

*The Matrix*, Andy & Larry Wachowski, Etats Unis, 1999

*Children of Men*, Alfonso Cuaron, Royaume Uni / Etats Unis, 2006

*Cosmopolis*, David Cronenberg, France/Canada/Portugal/Italie, 2012



## BIBLIOGRAPHIE ET RÉFÉRENCES

- Aumont J. & Marie M., 1999, « *L'Analyse des films* », Paris, Nathan
- Bizzocchi J. & Tanenbaum J., 2011, « *Well Read* »
- Benjamin W., 2012, « *Critique de la violence* », Paris, Petite Bibliothèque Payot
- Benjamin W., « *Capitalism as religion* »
- Bloom H., 1995, « *The Lucifer Principle : A Scientific Expedition into the Forces of History* », New York, The Atlantic Monthly Press
- Booker M. Keith, 1994, « *Dystopian Literature, A Theory and Research Guide* », Westport, CT, Greenwood Press
- Breton P., 1997, « *L'utopie de la communication : Le mythe du village planétaire* », Paris, La Découverte
- Canby V., 1985, « *The Screen : John Hurt in 1984, Adaptation of Orwell Novel* », The New York Times, Movie Review, 18 janvier 1985
- Chomsky N. & Herman E., 2002 (1988), « *La fabrication du consentement. De la propagande médiatique en démocratie* », Marseille, Agone (en accord avec Random House)
- Davis M., 2006 (pour la traduction française), « *Au-delà de Blade Runner. Los Angeles et l'imagination du désastre* », Paris, Editions Allia
- Derrida J., 1989-1990, « *Force de loi : Le fondement mystique se l'autorité* », 11 Cardozo Law Review, Vol. 11:919
- Dubarle D., 1948, « *Vers la machine à gouverner. Une nouvelle science : la cybernétique* », Paris, Le Monde
- Eisner L., 1984, « *Fritz Lang* », Paris, Editions de l'Étoile
- Gottlieb E., 2001, « *Dystopian fiction east and west : universe of terror and trial* », Montreal & Kingston, London, Ithaca, McGill-Queens University Press
- Heller L. 1981, « *Zamjatin: prophète ou témoin ? Nous autres et les réalités de son époque* », Cahiers du monde russe et soviétique. Vol. 22 N°2-3. Avril – Septembre 1981, pp. 137-165
- Hobbes T., 2000 (1651), « *Léviathan ou Matière, forme et puissance de l'état*

- chrétien et civil* », Paris, Gallimard
- Huxley A., 2007 (1932), « *Brave New World* », Vintage Canada
- Kaczynski T., 1998 (1995), « *La société industrielle et son avenir* », Paris, Editions de l'Encyclopédie des Nuisances
- Kracauer S., 1987, « *De Caligari à Hitler. Une histoire du cinéma allemand 1919 1933* », Paris, Flammarion
- Marx K., 2000 (1843), « *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* », Paris, Ellipses
- McKee R., 1997, « *Story* », New York, Regan Books, Harper Collins
- Olagnier P.-J., 2008, « *Les dystopies urbaines dans le cinéma de science-fiction* », Université de Picardie Jules Verne, Septembre 2008
- Orwell G., 1990 (1949), « *Nineteen Eighty-Four* », Bordeaux, Ducros
- Roussin P., 2001, « *Orwell, l'anti-utopie de l'homme ordinaire* », Communications, 71, 2001, pp. 105-141
- Schneider R., 1995, « *Au-delà de l'expressionnisme: la vision architecturale de Fritz Lang* », CinémAction, # 75, Numéro thématique « Architecture, décor et cinéma », pp. 25-33
- The Rockefeller Foundation & Global Business Network (2010), « *Scenarios for the Future of Technology and International Development* »
- Vanoye F. & Golit-Lété A., 1992, coll. 128, « *Précis d'analyse filmique* », Paris, Nathan
- Wiener N., 1948 (1 « *Cybernetics : Or Control and Communication in the Animal and the Machine* », Paris, (Hermann & Cie) & Camb. Mass. (MIT Press); 2<sup>nd</sup> revised ed. 1961
- Zamiatine E., 1996 (1924), « *Nous autres* », Paris, Jacques Gérard
- Zizek S., 2002, « *Welcome to the desert of the real* », Londres-NewYork, Verso
- Zizek S., 2008, « *Violence, six réflexions transversales* », Vauvert, Au diable vert
- Zizek S., 2010, « *Jacques Lacan à Hollywood, et ailleurs* », Arles, Actes Sud
- Zizek S., 2011, « *The Violence of Liberal Utopia* », Scandinavian Journal of Social Theory, 9:2, 9-25